



Jurgis Baltrušaitis

ABERRAZIONI

ADELPHI



Jurgis Baltrušaitis

ABERRAZIONI

ADELPHI

Jurgis Baltrušaitis

ABERRAZIONI

ADELPHI

Jurgis Baltrušaitis

ABERRAZIONI

saggio sulla leggenda delle forme



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:

Aberrations: essai sur la légende des formes

Traduzione di Anna Bassan Levi

© 1983 FLAMMARION, PARIS

© 1983 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

404285

Indice

<i>Premessa</i>	7
Introduzione	8
1. Fisiognomonia animale	11
2. Pietre figurate	57
3. Il romanzo dell'architettura gotica	92
4. Giardini e paesi d'illusione	116
<i>Note</i>	155

ABERRAZIONI

saggio sulla leggenda delle forme

Premessa

Aberrations, quatre essais sur la légende des formes fu pubblicato nel 1957 dalle edizioni Olivier Perrin, nella collana « Jeu savant ». Dopo di allora è accaduto qualcosa: l'esposizione sui giardini tenuta all'Hôtel de Sully (1977), un nuovo interesse per le pietre figurate che ha risuscitato il fascino delle collezioni, un arricchimento delle nostre conoscenze su alcuni punti precisi. Era dunque necessario ripubblicare il libro, ormai esaurito da tempo. La presente edizione è aggiornata e completata per quanto riguarda sia il testo sia le illustrazioni.

Dall'altra parte, ci siamo resi conto che alcuni nostri lavori, portati avanti separatamente, convergevano, non soltanto per i metodi seguiti ma anche per le conclusioni raggiunte, e costituivano un tutto organizzato. Abbiamo quindi deciso di ripubblicare *Aberrations*, *Anamorphoses* e *La Quête d'Isis* sotto il titolo *Les Perspectives dépravées*, che precisa l'argomento comune a tutte le opere senza compromettere il valore proprio di ciascuna di esse.

Le prospettive dépravées presentano qui le *Aberrazioni* in questa forma riveduta – un'opera autosufficiente anche se parte di un progetto d'insieme.

Introduzione

Le prospettive depravate: una visione mentale in cui lo sguardo è dominato dal desiderio e dalla passione di vedere le cose in modo preconcelto, e in cui la prospettiva stessa opera secondo un ragionamento geometrico che architetta strutture conformi a un punto di vista preciso e immutabile. Tali prospettive sono parte integrante di ogni tentativo di conoscenza, assumendovi ruoli differenti ma sempre comprensivi di un aspetto positivo. La storia delle scienze – scienze umane, scienze esatte – sarebbe incompleta se non se ne tenesse conto; il suo stesso sviluppo è condizionato in certa misura dalla molteplicità delle facce, in cui gli errori vanno di pari passo con le realtà.

È questo il risvolto – l'altra faccia – che abbiamo tentato di esplorare e mettere a fuoco in campi diversi: la mitologia (*La Quête d'Isis*), l'ottica (*Anamorfosi*), la leggenda delle forme (*Aberrazioni*). In questo volume sono raccolti i quattro saggi dedicati, in tale contesto, al meccanismo di una morfologia leggendaria.

« Le verità metafisiche sono le verità delle maschere ».¹ Sono anche le verità delle favole. Le illusioni e le fantasie che nascono intorno alle forme corrispondono a una realtà, e generano a loro volta forme in cui immagini e leggende vengono proiettate e si materializzano nella vita. Alcune di quelle favole formano l'argomento di questa raccolta: la favola della bestia nell'uomo, la fiaba delle pietre figurate, il romanzo della foresta gotica e la rivelazione del Paradiso e della Cina, di epoche e contrade remote in un giardino. Scelte in un repertorio immenso – l'intero universo è stato continuamente ricreato dai poeti e dai logici – esse si ricollegano a quattro grandi temi: figura umana, repertorio iconografico, architettura, natura-giardino, dandoci un'idea della vastità e della varietà di queste regioni incantate.

Le leggende si sono formate naturalmente secondo concezioni valide e in virtù di apparenze, ma, introdotte nel campo della speculazione, si sono sviluppate con rigore implacabile, spingendosi in certe fasi oltre i limiti della ragione. Non si tratta di un incidente del pensiero: nomi illustri, filosofi, eruditi, scrittori e artisti di prima grandezza si trovano spesso associati alle considerazioni più bizzarre. In questi momenti si rivela la potenza assoluta della fantasia: tutta l'umanità assume lineamenti animaleschi, nei trattati di scienze naturali si moltiplicano minerali raffiguranti mondi viventi e rovine, le cattedrali s'innalzano insieme agli alberi, e i giardini si riempiono di ogni sorta di epoche e luoghi. Tutto prende corpo in una logica imperturbabile, con analisi tecniche ardue e un'incontestabile erudizione mitologica e storica.

I metodi di identificazione dei corpi dell'uomo e della bestia, le esegesi scientifiche della genesi delle immagini nella pietra, l'assimilazione delle cattedrali gotiche alle foreste druidiche, alle piramidi egizie e alle lanterne dell'Estremo Oriente, l'evocazione in uno spazio limitato di una fantasmagoria universale e drammatica sono aberrazioni nei due sensi del termine: uno smarrimento, una deviazione dell'intelletto, un fenomeno ottico il cui effetto consiste nel far vedere i

corpi (celesti) in luoghi e direzioni in cui non si trovano. Tuttavia le aberrazioni corrispondono a una realtà delle apparenze e posseggono un'innegabile facoltà di trasfigurazione. La vita delle forme dipende non soltanto dal luogo in cui esse esistono realmente, ma anche da quello in cui *vengono viste* e si ricreano.

Citando testi che appaiono spesso quasi insensati, testi disprezzati e respinti dagli studiosi della nostra epoca o completamente snaturati in versioni moderne, abbiamo tentato di ricostruire l'insieme dell'articolarsi di uno sviluppo morfologico e di metterne in risalto la poesia e la significanza. Le aberrazioni contengono anche verità metafisiche. I temi che trattiamo non appartengono soltanto a campi diversi, ma anche a diverse civiltà. Essi spaziano, secondo i casi, dall'antichità classica e dal Medioevo fino all'Ottocento o al Novecento, dall'Estremo Occidente al Celeste Impero. Tutti si ricollegano alle medesime preoccupazioni e ne confermano la permanenza. Questo libro si colloca in un complesso di ricerche sulle deformazioni della visione e della mente.

vous prouve que

L'HOMME NE DESCEND PAS (seulement) DU SINGE

[illegible]

de deux images, nous voulons évidemment faire naître un sourire. Un bon éprouvé ne ressemble pas à lui-même lorsqu'il est le premier de l'année. Un poète exotique rappelle M. Jean-Paul Sartre. En titre et le regard fier de M. Maurice Thorez. Nous le répons, car il n'a aucune signification malveillante. Simplement les gens peuvent penser que l'éprouvé est en cause correspondance à la rivière, pour donner la satisfaction de la remplir vous-même avec la photo de quelque vieille tante. Encore à « France Dimanche » les photos de personnes qui, à votre avis, ressemblent à une personne célèbre. On se croirait par exemple par un album ment grailant d'un ac à notre journal.



SARTRE Jean-Paul
Auteur de « La Nausée »

DE VILMORIN Loubert
Faites

THOREZ Maurice
Homme politique

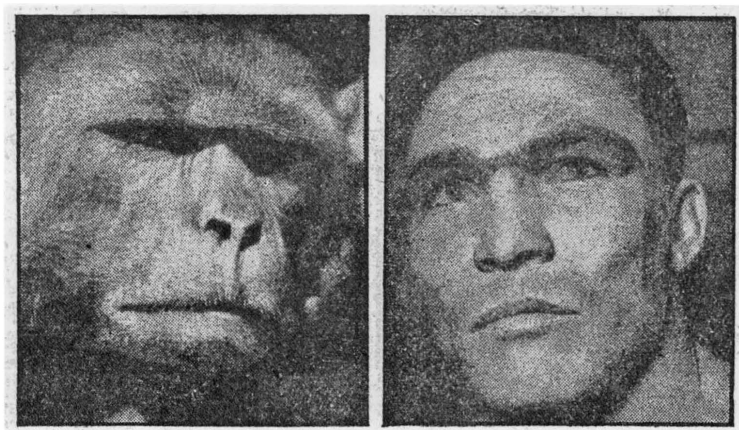


CARNE Marcel
sur sa scène de cinéma

Toute ressemblance avec des animaux existants n'est pas purement fortuite mais toute interprétation de ces ressemblances à des fins politiques le serait (N. D. L. R.).

Fisiognomonia animale

Nel 1950 un settimanale illustrato di Parigi¹ pubblicava una pagina di fotografie in cui teste di personaggi noti venivano accostate a teste di animali selvatici e domestici di straordinaria somiglianza (figg. 1-4). L'idea proveniva da un album uscito in quello stesso anno nella « Série gaie » di Hachette,² nel quale gli stessi animali, accompagnati da didascalie che li definivano impiegati di una società commerciale (la tigre – « capo ufficio vendite », il pesce – « responsabile dell'amministrazione », e via dicendo), presentavano in modo inaspettato atteggiamenti



1 e 2. « France-Dimanche », L'animale e l'uomo, 1950. Pagina intera e particolare.

menti ed espressioni curiosamente umani. Ideando gli accostamenti, i due autori non avevano altro scopo che sorprendere l'osservatore col raffronto delle immagini, senza sapere che si riallacciavano spontaneamente a una lunghissima tradizione.

L'identificazione tra l'uomo e la bestia, che risale alle epoche più remote, ha dato origine alle favole e alle divinità di tutte le civiltà antiche e si è inserita nei sistemi di conoscenza della natura morale degli esseri attraverso l'aspetto fisico.

In tutte le epoche il corpo dell'uomo è stato scrutato dagli indovini e dai filosofi che vi cercavano i segni della sua indole profonda. La forma del naso, degli occhi, della fronte, la conformazione di ogni parte e di tutto l'insieme rivelano, a chi sa leggere, il suo carattere e il suo genio. Il fisiognomo l'osserva come l'astrologo scruta il cielo in cui sono scritti i destini e le vicende del mondo, e procede ora per deduzione diretta, ora per analogia.

Entrambi i metodi sono raccomandati dalle *Fisiognomonie* dell'antichità, dovute



3. « France-Dimanche », L'animale e l'uomo, particolare, 1950.

allo pseudo-Aristotele, a Polemone, ad Adamanzio, allo pseudo-Apuleio, che formularono la dottrina in base a principi più o meno simili.³ Ogni elemento della figura è rivelatore. I segni della magnanimità sono i capelli duri, il corpo diritto, l'ossatura robusta, il ventre ampio e non prominente; i segni della timidezza sono i capelli morbidi, il corpo fiacco, i polpacci esili, il viso pallido, gli occhi deboli e un frequente battere delle ciglia (pseudo-Aristotele). Gli occhi azzurri con pupille piccole sono tipici dei malvagi e degli avari. Gli occhi perfettamente azzurri sono i migliori di tutti (Adamanzio). Questi ragionamenti in cui si confondono spirito e materia ritornano continuamente in tali dissertazioni, ma c'è anche chi compie le proprie deduzioni paragonando i lineamenti dell'uomo alle forme degli animali di cui crede di conoscere meglio le attitudini e gli istinti.

« I buoi sono lenti e pigri. Hanno il nasolargo e gli occhi grandi; lenti e pigri sono coloro che hanno il naso largo e gli occhi grandi. I leoni sono magnanimi e hanno il naso tondo e schiacciato, gli occhi relativamente infossati: magnanimi sono coloro che hanno le stesse particolarità sul volto ».

Pseudo-Aristotele.

« Coloro che hanno le mascelle piccole sono sleali e crudeli. I serpenti, che le hanno piccole, hanno tutti questi vizi. Una bocca smisuratamente larga è quella di una persona vorace, crudele, pazzo ed empia. I cani hanno le fauci fatte in questo stesso modo ».

Adamanzio

Tutti i trattati, tanto latini quanto greci, dedicano interi capitoli a questa fisiognomonia zoologica in cui ogni parte del corpo s'identifica con quella di un animale rivelando caratteristiche occulte. La dottrina viene esposta in proposizioni rapide, stringate, senza commenti né spiegazioni, ma la sua stessa concisione evoca brusche visioni. Se il metodo fisiognomonicò diretto si forma e si sviluppa parallelamente alle concezioni delle proporzioni e del canone dell'uomo,

il metodo zoomorfico crea un bestiario e un'umanità fantastici. La dottrina si evolverà, fin quasi ai giorni nostri, secondo tali principi e le loro precise interpretazioni.

Il Medioevo riscopri le fisiognomonie greco-romane sia direttamente sia tramite l'Islam. Polemone, il cui capitolo II esamina la rassomiglianza fra l'uomo e gli animali, i caratteri dei due sessi e il modo di dedurre il carattere dell'uomo dalla sua somiglianza con l'animale, fu tradotto in arabo sin dal decimo secolo. Ai mussulmani dobbiamo inoltre una versione abbreviata del trattato di Aristotele (*Sirr-al-Asrâr* o *Segreto dei Segreti*), sotto forma di una lettera ad Alessandro in cui il filosofo dà al re alcuni consigli sulla scelta dei ministri, degli amici e degli schiavi. Ma la fisiognomonia araba aveva anche una tradizione propria, con una copiosa letteratura in materia. Il manuale di medicina (*Al-Tibb al-Mansûrî*) di Rhazes le dedica cinquantotto capitoli. Fra i libri importanti, il *Kitâb al-Firâsa* di Al-Râzî (1209) eccelle nelle speculazioni sulla natura e sulle forme animalesche dell'uomo, mentre Al-Damashkî (1327) affianca alla fisiognomonia propriamente detta gli elementi astrologici che per molto tempo ne determineranno la diffusione e lo sviluppo. Il pensiero islamico ha sempre seguito con vivo interesse tutte le forme della divinazione.⁴

Molti di questi scritti furono bene accolti in Occidente. Il *Liber Almansorius* venne tradotto in latino da Gherardo da Cremona (morto nel 1187), e la *Lettera di Alessandro* da Filippo da Tripoli (inizio del tredicesimo secolo); essa ebbe inoltre



4. « France-Dimanche », L'animale e l'uomo, particolare, 1950.

un gran numero di versioni in tutte le lingue d'Europa. Il *Liber physiognomiae* di Michele Scoto, astrologo e mago di Federico II, è basato su queste due fonti, mentre il *Sirr-al-Asrâr* si ritrova nei *Secreta* di Alberto Magno e nella fisiognomonia di Ruggero Bacone. Il *Secretum secretorum* dedica poco spazio ai segni zoomorfici: soltanto gli occhi simili a quelli degli animali corrispondono a un'indole rozza e a scarsa intelligenza. Ma grandi trattati dell'antichità che danno molta importanza a tali segni erano per lo più ben noti: lo pseudo-Apuleio figura in innumerevoli manoscritti del dodicesimo, del tredicesimo e del quattordicesimo secolo, mentre lo pseudo-Aristotele venne tradotto in latino da Bartolomeo da Messina, con una dedica a Manfredi, figlio di Federico II e re di Sicilia (1258-1266), e Polemone è citato in alcuni testi di fisiognomonia.⁵

Sin dal 1295 il *Liber compilationis physionomiae* di Pietro d'Abano, che attinge a fonti antiche e orientali, vi inserisce elementi di astrologia: alle descrizioni del corpo umano con saltuari riferimenti alle forme animali succede un lungo capitolo che enumera le apparenze e i temperamenti influenzati dai pianeti e dallo Zodiaco. L'astrologia e la fisiognomonia s'intrecciano sempre più strettamente.

Nel Quattrocento le ritroviamo come parti di un'unica dottrina nello *Speculum Physionomiae* di Michele Savonarola (1450 circa), zio di Gerolamo e medico del marchese Niccolò III d'Este a Ferrara,⁶ e nei *Calendriers des Bergers* (1491, 1496...), di cui è nota la diffusione. La guida dei sovrani diventa un manuale di scienza



5. Fauvel, per metà uomo e per metà cavallo, primo terzo del XIV sec., Bibliothèque Nationale, ms. fr. 146.

popolare, riproposto senza alcuna modifica. Gli uomini nascono sotto segni siderali che ne definiscono il carattere e l'aspetto. I loro quattro temperamenti corrispondono non soltanto ai quattro elementi, ma anche ai quattro animali: il collerico ha la natura del fuoco e quella del leone, il flemmatico la natura dell'acqua e quella dell'agnello, il sanguigno la natura dell'aria e quella della scimmia, il melanconico la natura della terra e quella del maiale. Vengono poi le descrizioni di ogni parte del corpo, che non menzionano le somiglianze fisiche col regno animale ma ricordano verso la fine, enumerandoli, che tutti i caratteri delle bestie si ritrovano nell'uomo, definito « piccolo mondo, perché, così come è, è partecipe della condizione di tutte le creature ». Siamo in piena zoologia, associata al microcosmo.

Queste concezioni hanno profondamente influenzato il Medioevo, le cui produzioni figurativa e letteraria sono piene di creature ibride dove tutti i regni si mischiano. L'intera società è raffigurata sotto spoglie animalesche nell'*Ancien Renart* e nel *Renart Novel* (1288), con Noble il leone, Tardif la chiocciola, Bernard l'asino, Tybert il gatto...⁷ Fauvel (1310-1314), per metà uomo e per metà cavallo (fig. 5 e tav. I) e acrostico dei vizi (*Flatterie, Avarice, Vilainie, Variété, Envie, Lâcheté,*

vale a dire Adulazione, Avarizia, Bassezza, Incostanza, Invidia, Viltà), incarna la stessa idea:⁸

... *hommes sont devenus bêtes.*
 ... *Nous allons par la nuit sans lanterne*
Quand bestialité nous gouverne...

Non è certo dovuta al caso l'inclusione del *Roman* in una raccolta⁹ comprendente anche *Li Livres Aristote qu'est intitulé Secrét des Secrez*, nella versione di Filippo di Tripoli. Pur seguendo un'evoluzione propria, il bestiario e le figure grottesche che popolano i margini miniati e le decorazioni scultoree, tanto lussureggianti a partire dalla fine del Duecento, concordano con le teorie fisiognomiche dell'epoca.¹⁰ Il Medioevo fantastico è uno, pur nella molteplicità dei suoi aspetti; l'antichità, l'Oriente, le loro scienze e le loro magie, la loro teratologia e le loro leggende vi confluiscono e vi si ricreano in un unico mondo. L'atmosfera è particolarmente propizia alla diffusione dei favolosi sistemi in cui l'uomo, il suo carattere e il suo destino sono rivelati da indizi misteriosi, da somiglianze con animali e dalla configurazione del cielo.

Il Rinascimento continua a sviluppare gli stessi temi fondamentali. Nel 1474 esce a Padova la *Physionomia* di Pietro d'Abano,¹¹ cui seguono le opere di Michele Scoto (s.l., 1477) e di Alberto Magno (Bologna, 1478). Una nuova traduzione dello pseudo-Aristotele viene pubblicata da Aldo a Venezia nel 1497. Nel 1503 due medici e filosofi ermetici bolognesi, Bartolomeo della Rocca, detto Cocles, e Alessandro Achillini, uno dei primi anatomisti che praticarono dissezioni di cadaveri, pubblicano un ampio trattato intitolato *Anastasis*, riesumazione di tali dottrine.¹²

« L'anima segue la veste del corpo, vale a dire i segni [...] » dichiara la prefazione. « Platone, il più dotto, scrive nella sua *Fisiognomonìa* [un altro apocrifo] che l'analogia dei tratti con gli animali tradisce nell'uomo la stessa natura. Chi possiede un naso aquilino è magnanimo, crudele e rapace come l'aquila. Gli uomini che hanno la testa da cane di Spagna sono corrucciati e grandi parlatori [...] ».

Aristotele, Polemone, Rhazes e Savonarola figurano fra le fonti citate nel testo, e tutta la seconda parte del libro è dedicata alla fisiognomia astrologica. L'opera continua in linea diretta la tradizione medievale. Soltanto alla fine del Cinquecento, dopo un riesame metodico degli autori greci¹³ e qualche libro di volgarizzazione,¹⁴ si assisterà a un rinnovamento autentico.

La *Fisiognomonìa umana* di Giambattista Della Porta (1541-1615),¹⁵ che riaffronta il problema, esce a Napoli nel 1586. L'autore esordisce con una rapida rassegna storica: Platone viene giudicato scarsamente preciso, mentre gli stoici, con Crisippo, hanno influenzato negativamente la diffusione del sistema sostenendo che le anime dei morti si incarnano in altri corpi; e questo vale anche per i pitagorici, che avevano prestato fede alla metempsicosi. Chi fa testo è Aristotele. Una traduzione araba del suo trattato è conservata a Roma; il suo pensiero, alterato da versioni successive, è stato ricostruito nella sua integrità da Polemone e Adamanzio.

Il fondamento di questa scienza quasi divina, che apre uno spiraglio su mondi tenuti gelosamente nascosti dall'uomo ed è simile all'arte dell'augure o dell'oracolo perché legge come un libro la configurazione del corpo, è lo zoomorfismo. Questo principio, presente con diverso risalto nelle opere precedenti, diventa

fondamentale e quasi esclusivo. Il Della Porta lo dichiara esplicitamente nell'introduzione al suo trattato, costruendo un sillogismo in cui la premessa maggiore, la premessa minore e la conclusione affermano che: 1. Ogni specie animale ha una figura, corrispondente alle sue proprietà e alle sue passioni; 2. Gli elementi di tali figure si ritrovano nell'uomo; 3. L'uomo che presenta le stesse fattezze ha, di conseguenza, carattere analogo. Così il leone, possente e generoso, ha petto ampio, spalle larghe ed estremità grosse. Le persone in cui si riscontrano gli stessi



6. G.B. Della Porta, Sergio Galba-aquila, edizione del 1602, Napoli.

segni sono coraggiose e forti. Fra le figure animali, quella del leone si avvicina maggiormente all'uomo nel complesso del corpo e nelle singole membra, mentre la pantera presenta le massime analogie col corpo e i costumi della donna. Ma anche altre bestie recano gli stessi indizi e sono riconoscibili in noi. Le vecchie speculazioni rivivono in un'ossessiva analisi dell'animalità.

La testa, i capelli, la fronte, il naso, la bocca, il collo, tutti i segni vengono studiati minuziosamente, con riferimenti a testi ed esempi storici. Platone è raffrontato col cane, Socrate col cervo, Sergio Galba con l'aquila, Vitellio col gufo (figg. 6 e 7). L'interpretazione è ricca di sfumature. Del cane, Platone ha il naso alto e atto a fiutare, e così pure la fronte, spaziosa nel senso dell'altezza, il che denota, secondo Adamanzio e Polemone, spontaneità e buon senso. Il naso camuso del cervo rivela in Socrate la lussuria. In Vitellio la testa insolitamente grande, come quella del gufo, è indice di mente ottusa e di carattere indocile. Una

*J e serai tost appareillie
A li requerre supplier
Quem moi se voille marier*

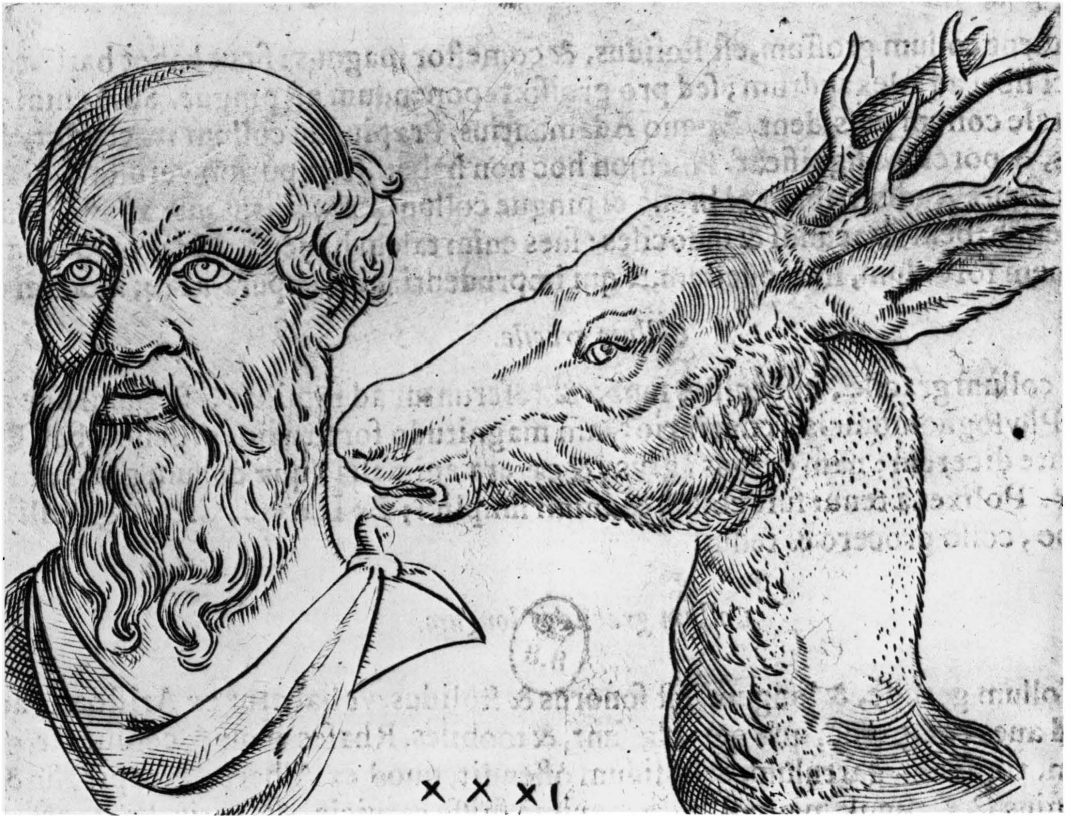


***S**anz regarder reson ne loir
Resont le conseil sanz deloir*

gompaignie fortune de vous auoir

I. Fauvel, per metà cavallo e per metà uomo, primo terzo del XIV sec.,
Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 146.

testa piccola come quella dello struzzo tradisce l'insensatezza. Ad Alessandro, Aristotele raccomanda teste di grandezza media, né troppo piccole né troppo grosse, che corrispondono al leone. I nasi a forma di becco d'uccello hanno significati diversi a seconda dell'animale che evocano: quelli di corvo o di quaglia sono indice d'impudenza, quelli di gallo denotano lussuria, quelli d'aquila generosità. Coloro che hanno labbra mobili, spesse e tumide vicino ai canini come



quelle dei maiali non tengono in alcun conto l'onore e sono di animo basso. Quelli che hanno la faccia carnosa sono timidi e hanno indole simile a quella dell'asino. Gli occhi, che sono la parte più nobile del corpo e lo specchio più fedele dell'anima in tutte le bestie, e nello stesso uomo, vengono studiati con particolare attenzione e sono materia di numerosi paragoni. Secondo Omero, gli occhi sono belli quando sono grandi e somigliano a quelli del bove. L'uomo che ha pupille piccole come quelle dei serpenti, degli icneumoni, delle scimmie e delle volpi, sarà sicuramente subdolo e malvagio. Gli occhi da pecora sono indice di cattivi costumi, quelli da

7. G.B. Della Porta, Socrate-cervo, edizione del 1602, Napoli.



8. Leonardo da Vinci, Schizzo fisiognomonico, particolare. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

cervo denotano uno spirito brillante e quelli da asino tradiscono la follia. Nulla viene omissa in queste enumerazioni di caratteristiche fisiche, né l'atteggiamento né i gesti. Chi cammina diritto, a testa alta e muovendo leggermente le spalle, somiglia al cavallo che è per natura superbo e vanaglorioso. L'aspetto e l'indole degli animali forniscono continui spunti a tali osservazioni, anche quando gli autori citati non li nominano esplicitamente. Li ritroviamo alla fine, nell'ultima parte del libro, dedicata ai caratteri umani nel loro complesso. I burberi vanno accostati agli orsi, i giusti agli elefanti, i collerici ai cinghiali, gli sciocchi alle capre. Le analisi dei particolari sfociano in una visione d'insieme.

Le fonti sfruttate con maggior frequenza sono le *Fisiognomonie* greche, mentre gli autori del Medioevo (Scoto, Alberto Magno, Rhazes) servono soltanto come riferimenti di secondaria importanza. Il libro è essenzialmente una ricostruzione e un aggiornamento del pensiero antico, ma sotto forme più aspre e categoriche. Nella scelta delle citazioni, il Della Porta mostra una chiara predilezione per quanto è crudo e fuori del comune.

L'interesse del trattato non risiede soltanto nel testo, ma anche nelle illustrazioni. Gli artisti, beninteso, si esercitavano da tempo a deformare teste umane, accentuandone le somiglianze con animali. Nell'opera di Leonardo certe figure che ricordano leoni, scimmie, aquile e certe facce dai nasi schiacciati come musi, dalle barbe caprine, sono studi fisiognomonici ricollegabili a queste teorie (fig. 8). Pur considerando tale dottrina fallace e priva di basi scientifiche, il maestro osserva dal canto suo che « quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali ».¹⁶ Tiziano inserì il ragionamento morfologico in un sistema allegorico, di cui il suo *Signum triciput*,¹⁷ che tanto ha fatto riflettere gli

iconologi, costituisce un esempio notevole. La Prudenza vi è rappresentata con una triplice testa umana – la Memoria, l'Intelligenza, la Previdenza – in conformità a un'immagine delle dottrine scolastiche. Essa corrisponde inoltre alle fasi del tempo – il Passato, il Presente e l'Avvenire – che vi sono parimenti raffigurate, ma sotto forme animali corrispondenti a una visione di Macrobio, col lupo che porta via i ricordi come prede, il leone fulmineo e violento, il cane che accarezza speranze future. I simboli si sovrappongono e si completano. Tre teste umane si ergono sopra tre teste di animali di cui rispecchiano naturalmente i tratti: al centro il felino, e ai due lati i canidi. L'allegoria filosofica e letteraria è illustrata da una contaminazione delle forme (tav. II).

Il dipinto è anteriore alla pubblicazione del libro di G.B. Della Porta, in cui troviamo infine, esposto metodicamente in un'opera di carattere tecnico, un ampio repertorio di prototipi e modelli validi per ogni caso.

La dimostrazione è effettuata mediante disegni in cui le principali specie sono presentate fianco a fianco (figg. 9-12). I personaggi storici (Platone, Socrate, Sergio Galba, ecc.) sono stati disegnati prendendo a modello marmi e medaglie delle raccolte di Vincenzo Porta e di Adriano Spatafora, fratello e zio dell'autore, e presentano maggiori o minori analogie con gli animali corrispondenti. Il rinoce-

9. G.B. Della Porta, Uomo-leone e uomo-bue, edizione del 1650, Rouen.



10. G.B. Della Porta, Uomo-pecora, edizione del 1602, Napoli.



11. G.B. Della Porta, Poliziano-rinoceronte, edizione del 1602, Napoli.

ronte di Dürer (1515), riprodotto col suo corno, in senso inverso, è accostato senza una correlazione evidente alla nasuta effigie del Poliziano (fig. 11). Le teste-tipo, invece, sono rigorosamente conformi ai relativi animali. L'uomo-bue, l'uomo-leone, l'uomo-pecora, l'uomo-cane, l'uomo-maiale appartengono alla fauna più che all'umanità. Questi mostri escogitati con intelligenza, ma schematici, formano un mondo fittizio lontano da ogni verosimiglianza. Il repertorio include una ventina di composizioni cui si risale per l'analisi delle diverse parti, in modo che tutto il libro è percorso da questo bestiario. L'insieme della parte illustrativa fissa una completa iconografia dell'uomo, i cui principi ed elementi rimarranno immutati per secoli.

L'opera ottiene un successo strepitoso. Le edizioni si susseguono a Napoli (1598, 1602, 1603, 1610, 1612...), a Venezia (1644), a Hannover (1593), a Bruxelles (1601), a Leida (1645). Due traduzioni francesi (1655 e 1665) ne seguono la pubblicazione in latino (1650) a Rouen. Al libro verrà spesso aggiunta una fisiognomonia astrologica nella più pura tradizione medievale e araba, pubblicata a parte nel 1603.



Parallelamente si andava sviluppando anche una dottrina patologica, con lo studio delle malattie melanconiche fra cui la licanthropia o follia lupesca. Già menzionata da Marcello di Side e Avicenna, essa discende naturalmente sotto ogni suo aspetto ferino dalle medesime cosmogonie antiche. A. Du Laurens, medico e cancelliere dell'università di Montpellier (1597)¹⁸ ne dà una decisa conferma.

« Mentre l'uomo è un animale divino e politico, il licanthropo è animale selvatico, ombroso, solitario, nemico del Sole vale a dire del re, che è a sua volta immagine di Dio ».

I sistemi sono in voga. Il Della Porta non era l'unico che li concepisse in tale modo: anche Rubens, che soggiornò in Italia, ripropose per conto proprio alcune di quelle dimostrazioni inserendovi concezioni ancora più ampie e più strane.

In principio l'uomo è stato creato ermafrodito e quindi è stato diviso in due sessi, ma la forma che presenta la perfezione della figura umana è quella virile. L'idea perfetta della sua bellezza è opera della Divinità che l'ha concepita come unica, a somiglianza dei propri principi. Le creature venute in seguito si sono progressivamente allontanate dalla primitiva eccellenza.

« Allora, mutando forme e carattere, hanno accolto in sé diverse parti del leone, del toro e del cavallo, che superano ogni altro animale per la forza, il coraggio e la grandezza del corpo ».

12. G.B. Della Porta, Uomo-cane, edizione del 1602, Napoli.



13. P.P. Rubens, Uomini leonini,
da P. Aveline.

I segni di queste nuove componenti si possono riconoscere nella struttura delle teste umane (figg. 13 e 14).

La somiglianza col cavallo appare manifesta in Giulio Cesare che ha il volto lungo e ovale, il naso dritto, l'ossatura pronunciata, e i lineamenti duri, ma che conserva ugualmente un che di dolce e delicato. L'Ercole Farnese, che è invece una creatura sovrumana, unisce in sé il carattere e il fisico di tre animali superiori, con una preponderanza del leone. L'uomo, composto dagli elementi dell'universo, ha in sé caratteristiche di tutti gli animali, ma soltanto nell'uomo perfetto si fondono tutte le forme; nella maggioranza dei casi un animale predomina.

I disegni che illustrano questi rapporti sono vividi e precisi, con un senso spiccato della purezza classica. Le bestie hanno una selvaggia nobiltà, e la loro impronta conferisce all'uomo una forza soprannaturale. L'artista procede accostando vari elementi, di cui mette in risalto le affinità occulte. Cesare è celato da una maschera animalesca, di cui conserva i tratti nell'effigie che si staglia a fianco come una medaglia. I leonini (Ercole ed altri atleti) hanno facce cupe, schiacciate, che emergono da criniere lussureggianti. L'uomo-toro ha il volto tumido di muscoli retto dal collo enorme, e lo sguardo fisso. « La bellezza del naso umano è modellata su quella del cavallo », che ha narici rotonde; ciò vale anche per la bocca, dal labbro superiore prominente. Su una di queste tavole sono radunati alcuni uomini sotto i cui tratti si celano degli animali; i volti sono seri e chiusi, senza traccia d'ironia. Se nel Della Porta certe immagini sfiorano il grottesco, in Rubens esse appaiono tutte come rivelazioni di un mistero.



14. P.P. Rubens, La bellezza dell'uomo modellata su quella del cavallo, da P. Aveline.

Il pittore, a quanto sembra, non aveva avuto fra le mani la *Fisiognomonìa umana*. Si sa che a Roma, dove abitò dal 1605 al 1608, egli studiò direttamente le statue antiche. Secondo il Bellori,¹⁹ Rubens annotava in un album durante il soggiorno romano le proprie osservazioni sui soggetti, le proporzioni, l'anatomia, l'ottica e le opere che vedeva, ed è indubbio che quel materiale è alla base del trattato pubblicato nel 1773 da Aveline,²⁰ il quale aggiunse ai disegni alcuni commenti personali. Anche se alcune parti sono apocrife, l'insieme dell'opera concorda con le tradizioni esoteriche del Cinquecento; nella storia della scienza delle forme umane essa rappresenta un'estrema fioritura delle cosmogonie fantastiche.

Queste ampie speculazioni non arrestano la diffusione degli antichi testi classici. Nonostante la popolarità del libro di Della Porta, si continuano a pubblicare traduzioni dei trattati greci: uno pseudo-Aristotele a Bologna (1621),²¹ un Polemone a Padova (1621),²² un Adamanzio a Parigi (1635),²³ e alcune *Fisiognomonie* astrologiche²⁴ ancora imbevute di teorie medievali. Per un certo periodo i sistemi si stabilizzano, pur lasciando spazio alla formazione di un nuovo ramo della scienza dell'uomo. Si tratta dello studio delle passioni, ossia dei sentimenti passeggeri e non dei caratteri permanenti, che nell'ambito di queste ricerche finisce con l'occupare il primo posto preparando la revisione delle fisiognomonie propriamente dette.

Il concetto procedeva di pari passo con gli altri sin dall'antichità, che vi scorreva la prova dei rapporti fra l'anima e il corpo. Quest'ultimo, come sottolineano anche Cocles e G.B. Della Porta, viene trasformato e corrotto dalle pas-

sioni. Leonardo ha riflettuto su questo problema e dato persino parecchi consigli pratici, ma una delle prime dissertazioni sull'insieme di tali temi è dovuta al Lomazzo (1584).²⁵ Prima di essere ripreso in esame da un teorico della figura umana, l'argomento sarà ampiamente dibattuto da un teologo, Coeffeteau (1620),²⁶ da un medico, Cureau de La Chambre (1640-1662),²⁷ da un filosofo, Cartesio (1649).²⁸

La più importante di queste opere, quanto meno per l'ampiezza del testo, è il trattato in quattro volumi di Cureau de La Chambre; ma poiché occorsero ventidue anni per ultimare la pubblicazione esso apparve alla fine superato da Cartesio, che formulò nel frattempo una nuova teoria sulla fisiologia e sulla classificazione delle passioni. La loro sede non è il cuore ma la ghiandola pineale del cervello, e le loro categorie non sono quelle degli autori dell'antichità (concupiscenti e irascibili). Vi sono sei categorie primitive con una quarantina di suddivisioni, di cui è possibile scoprire il meccanismo e persino i segni esteriori. Fu Charles Le Brun a trarne le somme per gli artisti, precisando:

« E poiché abbiamo detto che la ghiandola che è il centro del cervello è il luogo in cui l'anima riceve le immagini della passione, il sopracciglio è in tutto il viso la parte in cui le passioni appaiono più manifeste ».

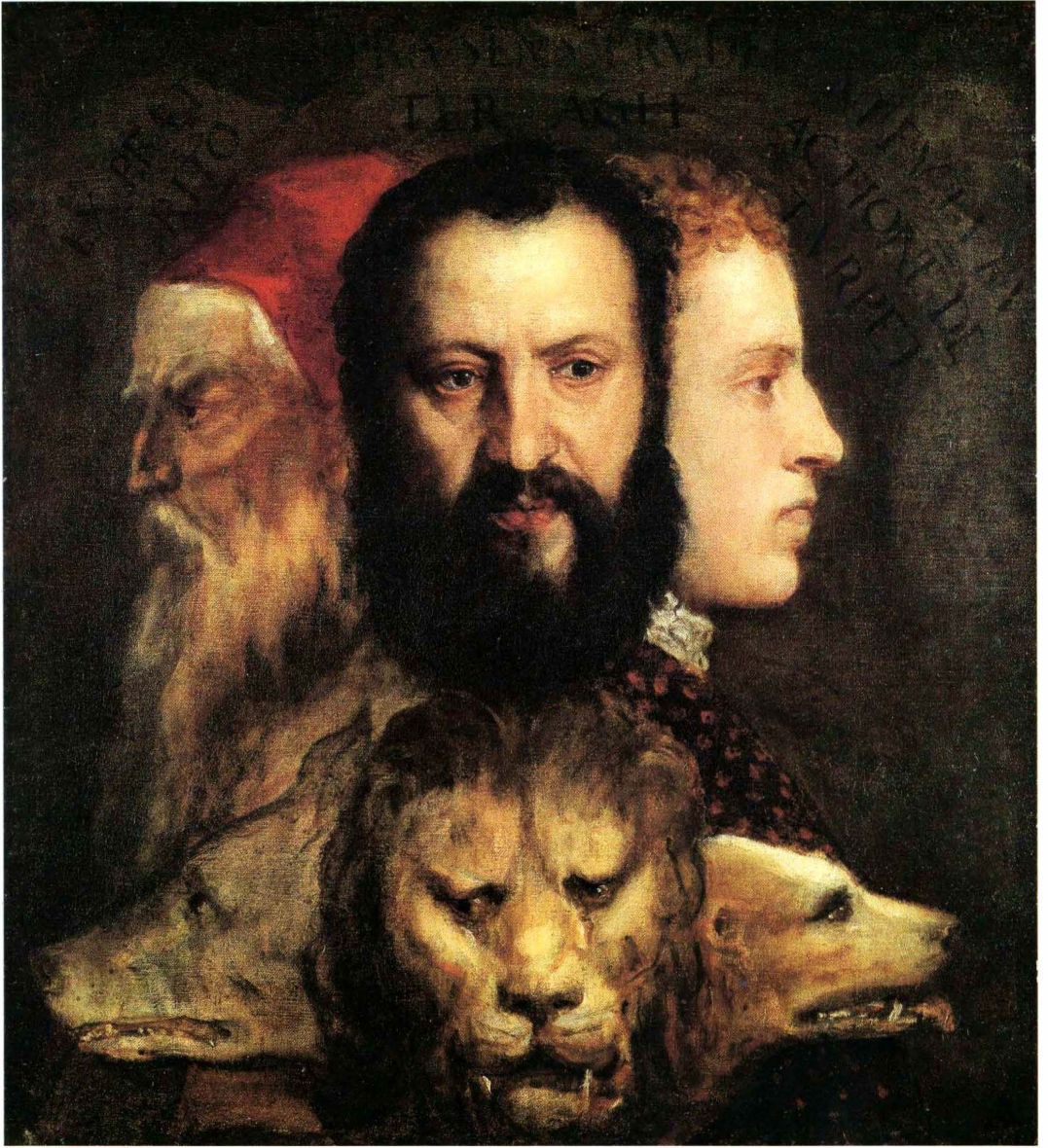
Egli elaborò quindi quarantun maschere delle passioni semplici e dei loro derivati composti, in cui il movimento degli archi sopracciliari determina ogni cosa. I disegni furono presentati in una seduta dell'Académie de Peinture nel 1678, e riprodotti in innumerevoli edizioni del suo *Traité de l'Expression*.²⁹ Gli studi sistematici sull'uomo proseguono, in complesso, nel campo che gli è proprio, ma sullo sfondo permane l'ombra della bestia.

Cureau de La Chambre evoca quest'ombra nella prefazione del suo primo volume (1640), affermando che una regola generale cui occorre attenersi consiste nell'interpretare le somiglianze tra l'uomo e l'animale; a queste egli intendeva dedicare il secondo libro, ma in seguito il programma mutò. Nello spiegare la sua fisiologia delle passioni mediante gli spiriti: « una cert'aria o vento assai sottile » contenuto nelle cavità del cervello, dove essi giungono insieme al sangue e dove il loro corso subisce l'influsso dell'anima che ha sede nella piccola ghiandola, Cartesio definisce tali spiriti « spiriti animali ». Da questa ghiandola avrà inoltre origine la rinascita delle fisiognomomie antiche ad opera di Le Brun, che prenderà anch'egli in esame quei problemi.

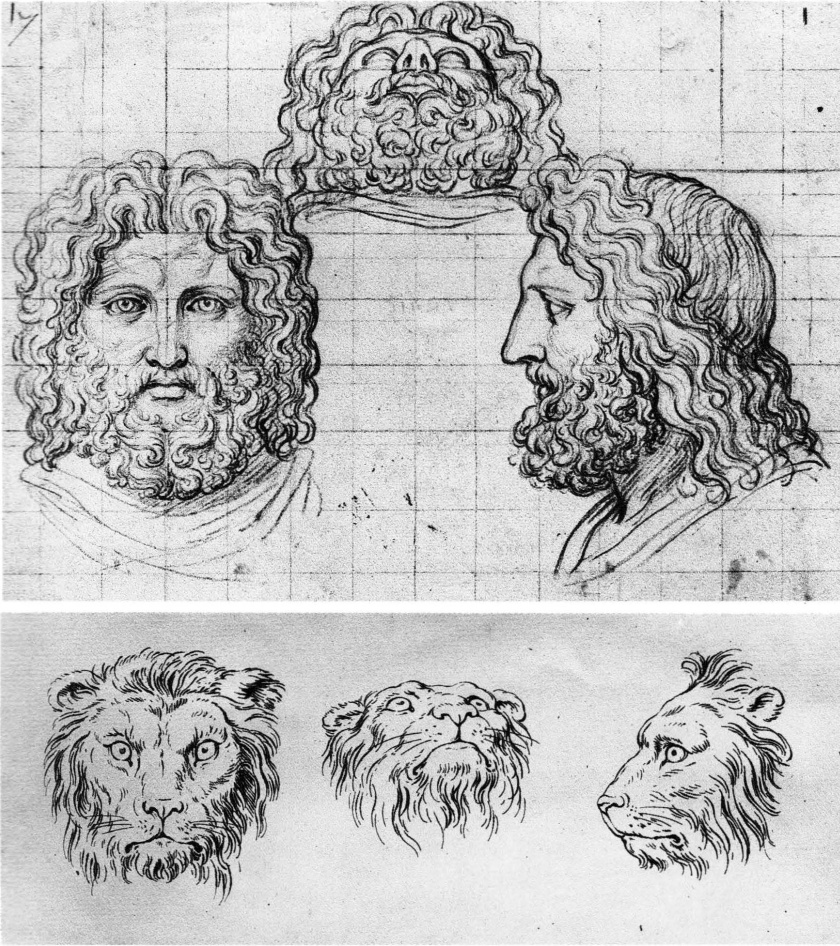
Le teorie del primo pittore del re, che le espose all'Académie, ci sono state tramandate da quattro fonti: un *Abrégé* di Testelin, che seguì il *Traité des Passions*,³⁰ un manoscritto di Claude Nivelon,³¹ la dissertazione di Morel d'Arleux, copiosamente illustrata,³² e il fondo Le Brun del Cabinet des Dessins del Louvre.

Il sistema viene esposto schematicamente, secondo le necessità dei pittori. « Benché si dica che l'atteggiamento di tutto il corpo è uno dei segni più considerevoli », ci si può tuttavia limitare ai segni del capo, in cui l'uomo si manifesta per intero, come afferma Apuleio. Se l'uomo è l'universo in scala ridotta, la sua testa è come la sintesi di tutto il suo corpo. Questa testa, che è un mondo, un compendio del corpo, ed è anche, con la sua ghiandola, la sede dell'anima, contiene inoltre un mondo animale. Le bestie differiscono nelle loro indoli quanto gli esseri umani nei loro affetti, ma sono loro a presentare un alfabeto dei segni più sicuri.

L'artista ha analizzato tali concordanze studiando, come Rubens, le statue antiche e gli animali viventi. Il Louvre possiede circa duecentocinquanta dei suoi disegni fisiognomici.³³ Il re degli dèi ellenici, coi suoi capelli simili a una

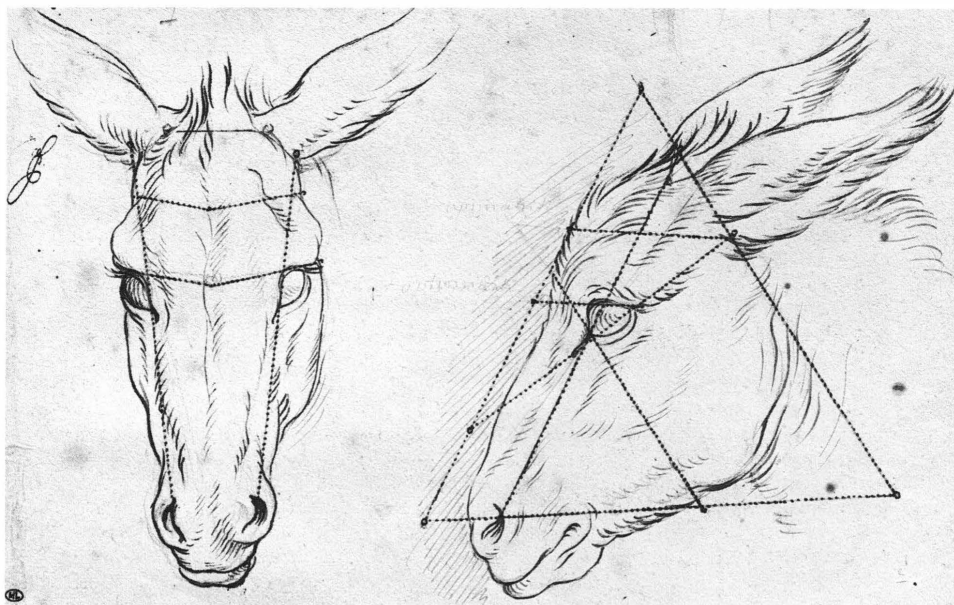


II. Tiziano, Allegoria della prudenza. Londra, National Gallery.

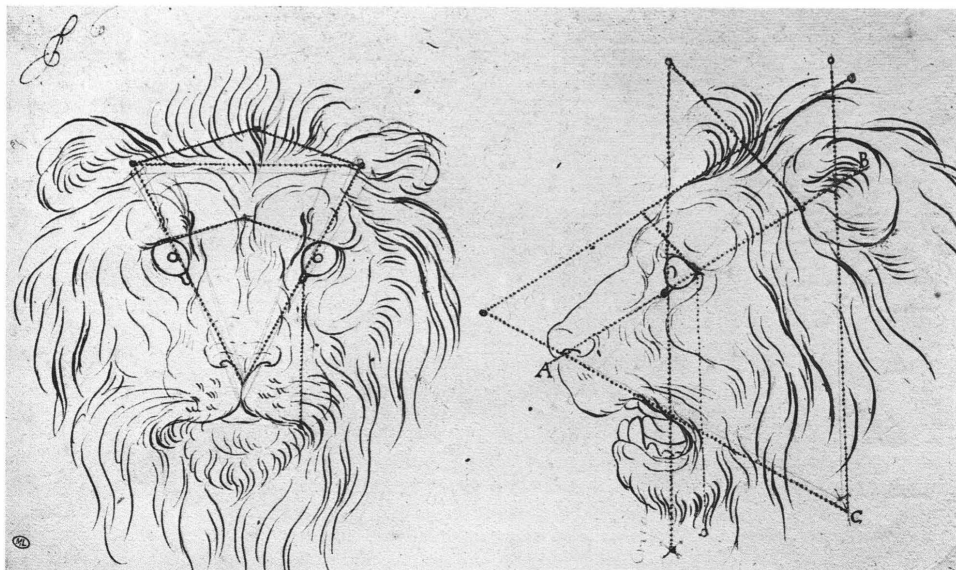


15. Ch. Le Brun, Il re degli dèi ellenici e il re degli animali. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

criniera intorno alla fronte ampia, il naso diritto e gli occhi più rotondi che lunghi, ricorda il re degli animali (fig. 15). Ercole, dai capelli corti e dal collo possente, presenta una somiglianza impressionante col torello. Anche le effigi dei personaggi storici – con Nerone, incarnazione dei vizi, e Antonino Pio, simbolo delle virtù – offrono utili indizi sull'anatomia del carattere. Generalmente parlando, gli uomini si possono dividere in tre categorie: 1. Individui dalle passioni moderate, che non ne alterano i tratti; 2. Persone dalle passioni generose, che danno loro un'impronta particolare; 3. Uomini dalle passioni biasimevoli e violente, che ne degradano la figura. Anche gli animali si suddividono in base all'indole (i leoni



16. Ch. Le Brun, *Geometria fisiognomonica*. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.



sono nervosi e collerici, i leopardi astuti e ingannatori, gli orsi selvaggi, violenti e terribili), ma il problema degli indici viene complicato dal numero delle bestie che hanno istinti consimili, come, ad esempio, la lubricità che è comune ai capri, agli asini e ai porci. Per porre rimedio a queste difficoltà e interpretare correttamente il segno, Le Brun propone un procedimento geometrico.

Il carattere dell'uomo e la natura di un animale si possono misurare in base all'angolo formato dalle rette che passano per l'asse degli occhi. Se esso si trova sul naso, il soggetto è animato da passioni nobili; se è più in alto, sulla fronte, si tratta di impulsi vergognosi. Particolarmente rivelatrice è la geometria del profilo della bestia. L'operazione si esegue su di un disegno in cui si costruisce un triangolo equilatero (A-B-C), un lato del quale va dalla narice (A) verso l'orecchio (B), passando per l'angolo interno dell'occhio (E). La figura comprende inoltre, da una parte, una linea parallela a B-C che parte da E (E-G), e dall'altra, una parallela ad A-B che delimita il piano superiore (L-K), il che moltiplica le triangolazioni. Lo schema è completato da una retta I-H, che va dall'angolo esterno dell'occhio (I) alla fronte (H), attraverso la palpebra superiore (fig. 16).

Il carattere dell'animale è rivelato da questa prova. È vorace o frugivoro se la retta E-G traversa o meno la bocca. Prolungata fino al lato L-K del triangolo maggiore, questa linea tocca il segno della forza, il quale, quando è accompagnato da un rigonfiamento verso la metà del naso, denota il grado di coraggio. Perfino tra i conigli quelli in cui si trovano riuniti i due segni sono superiori ai loro simili e dimostrano ardimento.

« La prerogativa legata alla gobba del naso degli animali concerne anche gli esseri umani ». Tutti gli uomini illustri dei tempi antichi e moderni sono provvisti di nasi più o meno aquilini. Ma attenzione: nell'eroe tale segno deve essere accompagnato da una fronte alta e spaziosa e da folte sopracciglia. Se la fronte è stretta e il naso troppo alto, i valori degenerano. Il naso simile al becco del pappagallos tradisce il vanitoso e il chiacchierone.

« Il colmo della sventura è però serbato a chi unisce a questi segni funesti un naso che termina a becco di corvo: egli sarà allora irrimediabilmente soggetto alle passioni più riprovevoli ».

Anche la linea I-H, che segue l'arco sopracciliare, fornisce parecchie indicazioni: è segno di sagacia se si eleva verso la fronte, di mansuetudine se è orizzontale, di malvagità se discende verso il basso. L'angolo che essa forma con la linea L-K è indice d'intelligenza se si trova sopra la fronte, come accade con l'elefante, la scimmia e il cammello; se è posto al disotto denota stupidità e imbecillità, così ad esempio nei montoni e negli asini. Come nelle maschere delle passioni, le sopracciglia degli animali sono particolarmente rivelatrici.

Presentando queste curiose teorie, ricostruite in base agli appunti di Nivelon e a informazioni di seconda mano, Morel d'Arleux avverte che vanno interpretate con cautela; ma le illustrazioni da lui riprodotte sono autentiche e contengono i principali soggetti e i disegni fisiognomonic del maestro, tuttora conservati al Louvre.³⁴ Come nell'opera di Della Porta, vi si trovano abbinate teste di uomini e di animali. I paragoni sono molteplici; ogni tipo viene presentato con varianti, due o tre profili e una faccia, ma la composizione, la ricerca delle somiglianze e il bestiario sono gli stessi.

Le Brun aveva studiato a fondo la *Fisiognomonia umana*, di cui esistevano nella sola Francia tre edizioni recenti, e aveva rifatto la parte illustrativa secondo le sue concezioni personali, eliminando alcuni esempi e aggiungendone altri. Il Socrate-cervo e il Platone-cane scompaiono, e l'aquila non è più reincarnata in Sergio

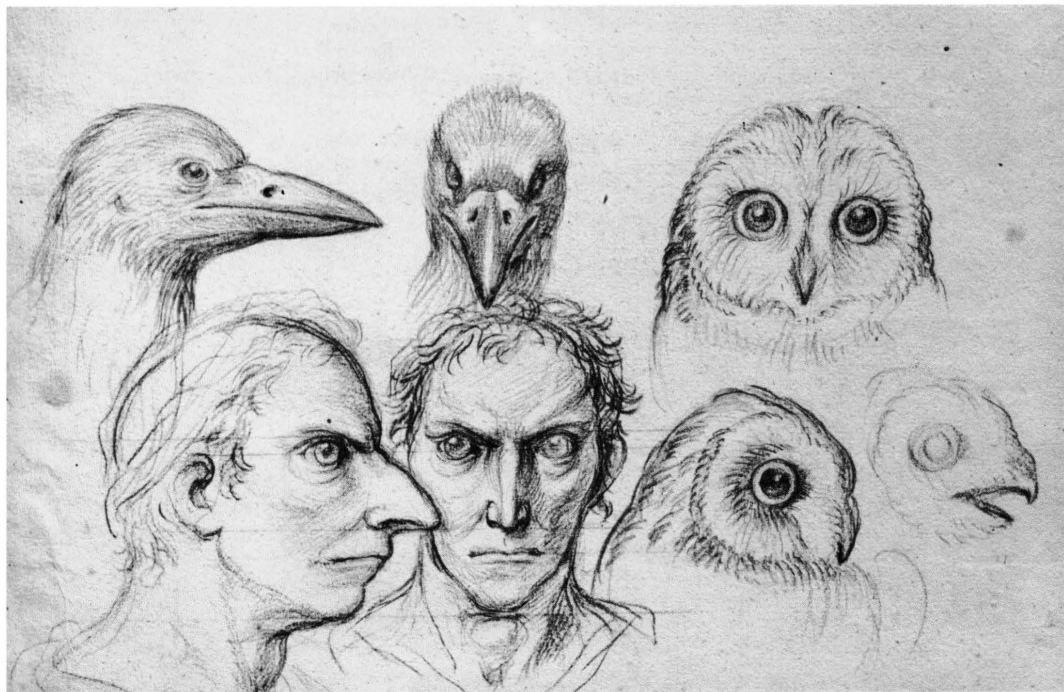
Galba. Tre uomini dal naso appuntito e adunco, dalla bocca larga e dagli occhi enormi e lampeggianti rappresentano il rapace; non avendo la fronte particolarmente alta, non sono eroi nobili. Fra gli esempi inediti troviamo il pappagallo (vanitoso e ciarliero), l'orso (terribile e selvaggio), il cammello (intelligente), la lepre, la volpe, il lupo e il cinghiale. In complesso il repertorio appare rinnovato e arricchito.

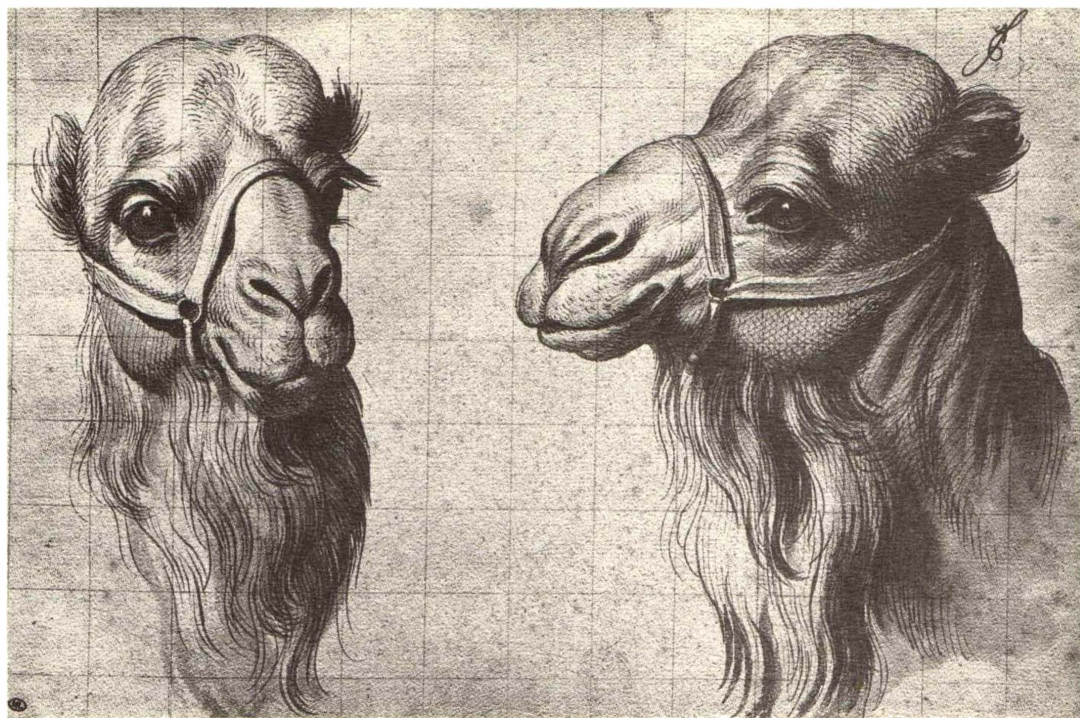
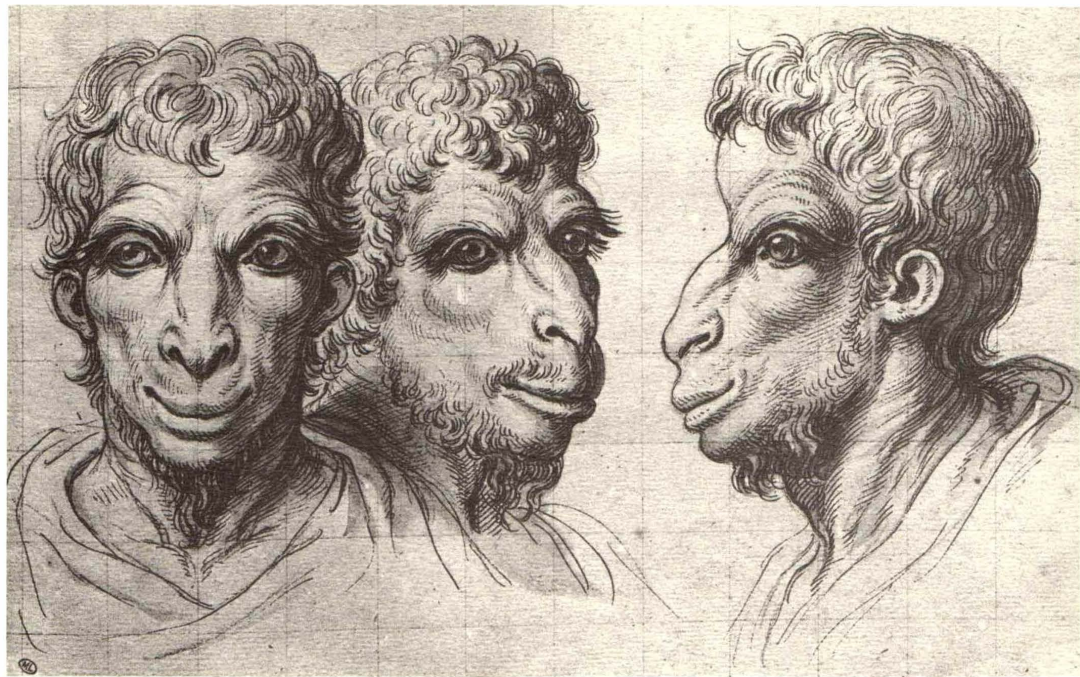
I disegni, belli e ben costruiti, hanno contorni netti e volumi solidi. Gli animali sono colti dal vivo, ma una ricerca d'espressione conferisce loro una parvenza d'intelligenza umana. Le loro maschere ermetiche sembrano racchiudere universi insondabili. Gli uomini, invece, presentano caratteristiche bestiali molto accentuate: i loro lineamenti sono esagerati e deformati, con un verismo più impressionante di quello che si nota nel Della Porta. I nasi e le bocche ripropongono le forme dei becchi e dei musi con straordinaria fedeltà, eppure le teste non hanno nulla di grottesco o di caricaturale; tutto è serio, tutto è calcolato e studiato puntigliosamente (figg. 17-21).

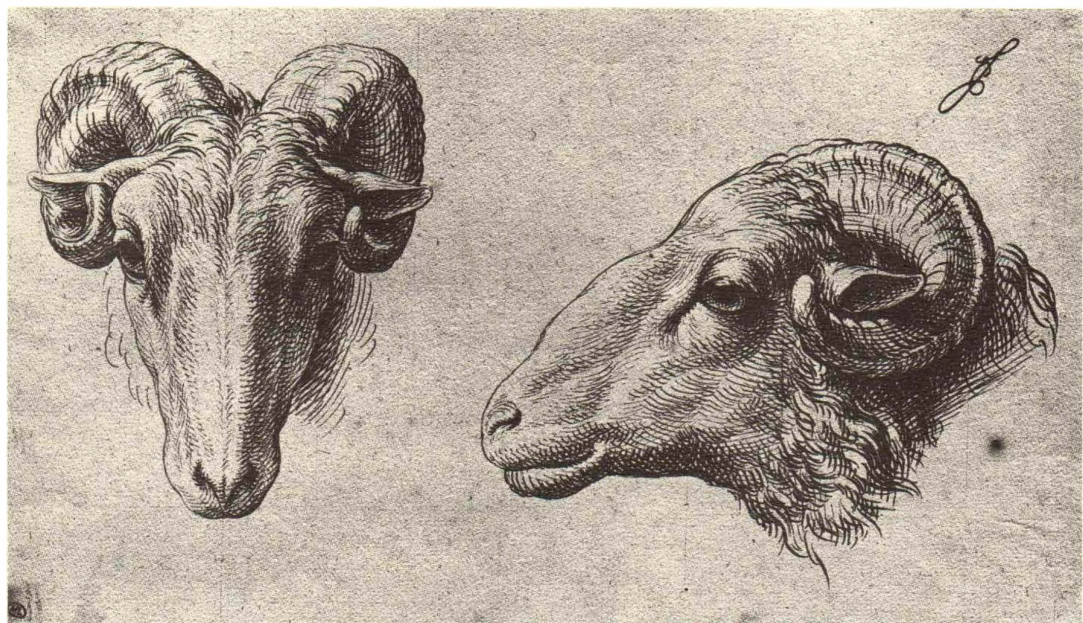
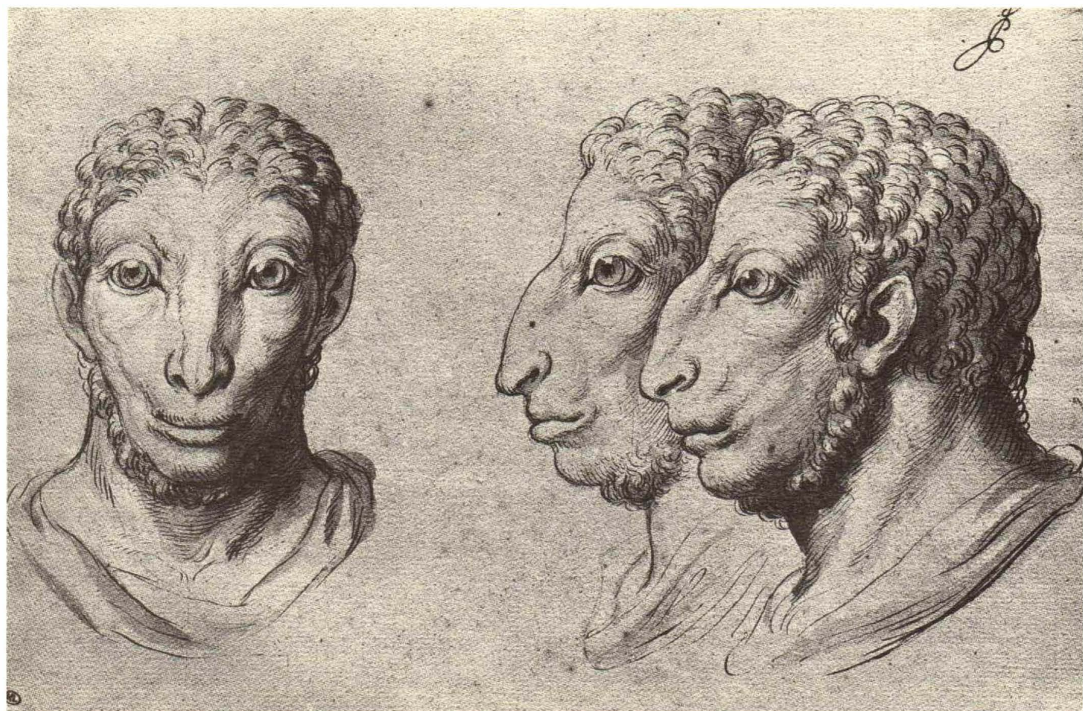
La fisiognomonia viene presentata sotto forma di teoremi, con proposizione e dimostrazione. Da questa trasfigurazione precisa e metodica nasce un'umanità equivoca che ha qualcosa di malefico e di terribile, incapace di esprimersi e di comprendere.

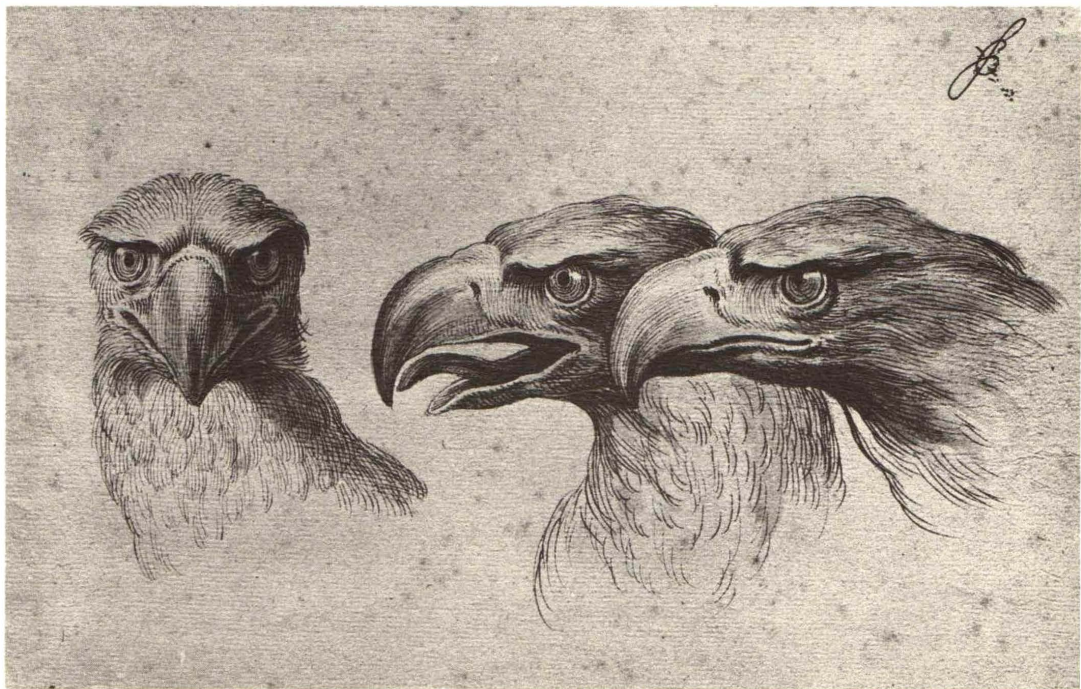
Questa vita intensa e ambigua trae tutta la sua forza dagli occhi e dalle sopracciglia, con una concentrazione di effetti che è dovuta anch'essa alla teoria della ghiandola pineale. Le Brun approfondì le sue esperienze in questo campo

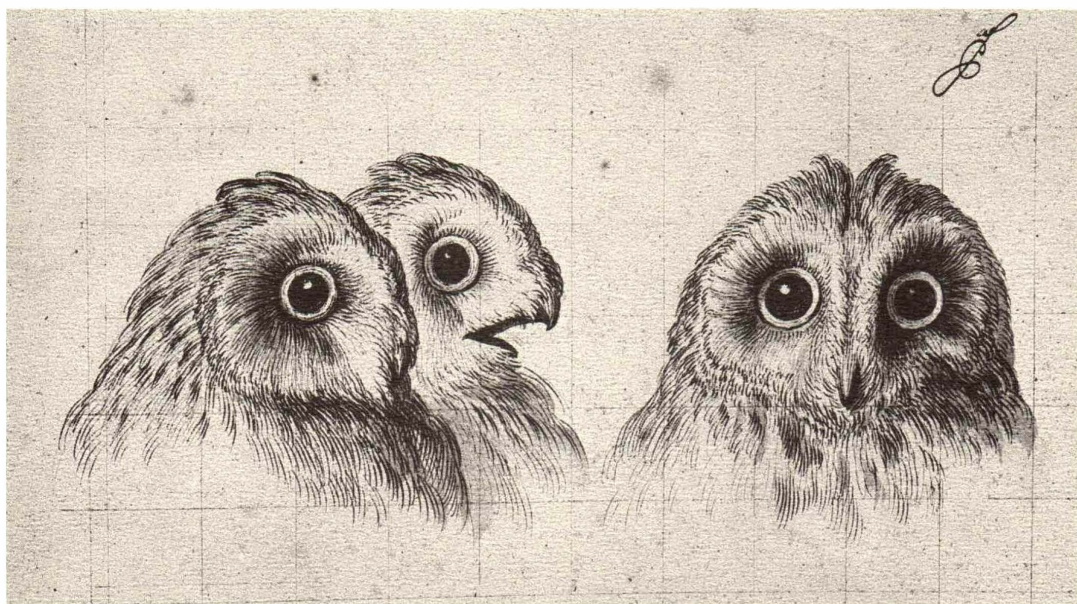
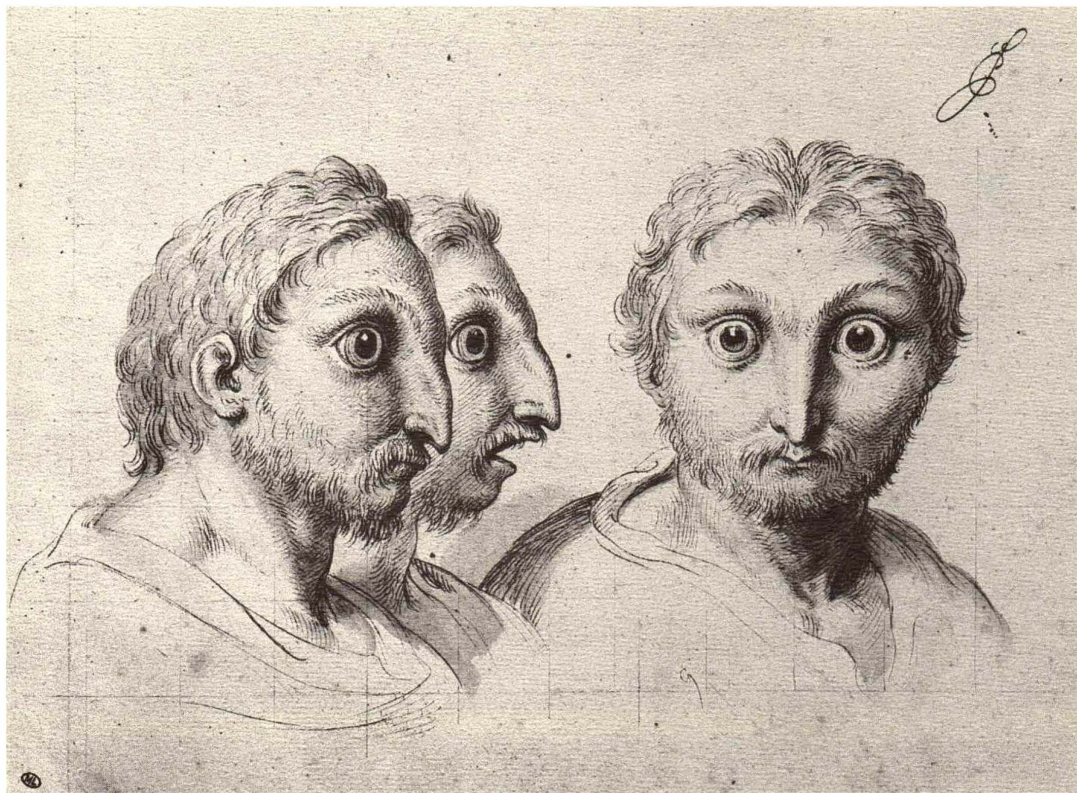
Da 17 a 21. Ch. Le Brun, Schizzo fisiognomonico; uomini-cammello; uomini-ariete; uomini-aquila; uomini-barbagianni. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.





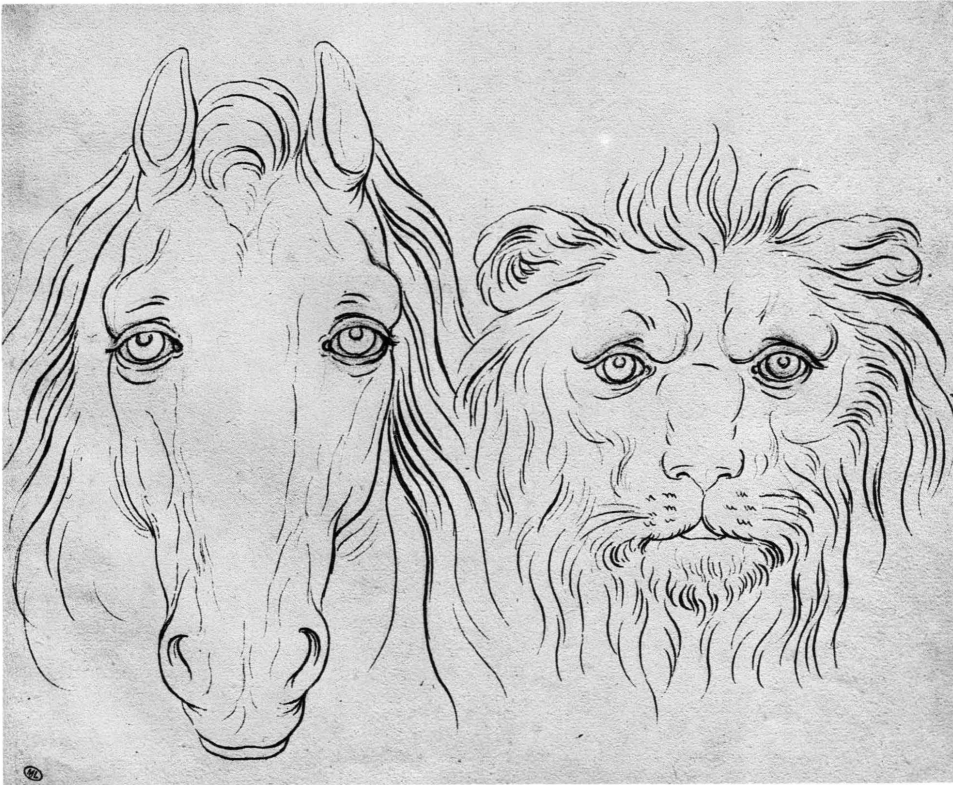






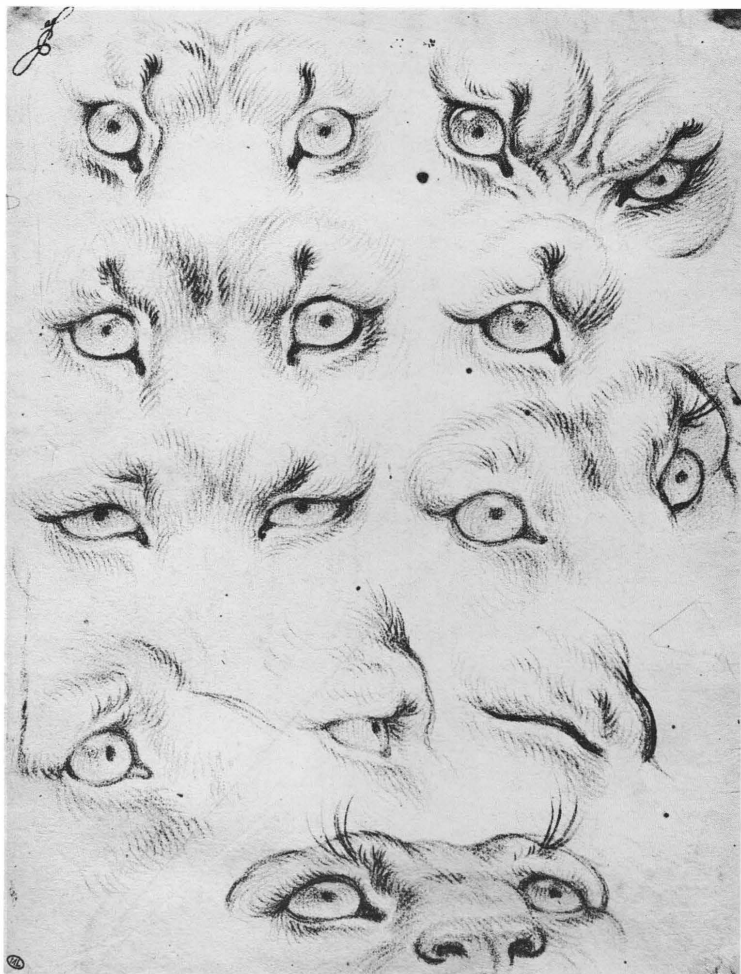
disegnando un leone e un cavallo dotati di occhi umani (fig. 22); tutti i suoi visi hanno le sopracciglia e gli occhi degli animali corrispondenti, il che dà loro un aspetto al tempo stesso molto familiare, inespressivo e remoto. Per eseguire queste trasposizioni l'artista procede con metodo, studiando separatamente le varie forme.

Alcune tavole disseminate di occhi formano una specie di catalogo, su cui si può



22. Ch. Le Brun, Il cavallo e il leone dotati di occhi umani.

operare la propria scelta. « Aspetti e movimenti di occhi e di sopracciglia » dice la didascalia dei disegni originali, ricorrendo agli stessi termini del *Traité des Passions*. Vi si vedono, suddivisi in diverse file, occhi e sopracciglia d'uomo, di scimmia e di cammello, di tigre, di lince e di gatto, di volpe, di maiale, di ariete e di montone. Occhi aperti, occhi chiusi, palpebre pesanti, rugose, sporgenti, lisce, sopracciglia aggrottate, inarcate, abbassate, rilievi, piani irti di peli folti o radi, muscoli distesi o contratti sembrano esprimere volta a volta l'indifferenza e l'attenzione, caratteri ardenti o flemmatici. C'è qualcosa di drammatico in questa sfilata di organi vivi, dei quali non si riconosce a prima vista l'appartenenza e che sembrano facilmente



23. Ch. Le Brun, Aspetti e movimenti di occhi e di sopracciglia di tigre e di lince. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

intercambiabili. I disegni sono eseguiti dal vero, ma la visione delle pagine ocellate, dagli sguardi inquietanti, pieni di pensiero e di mistero, evoca un mondo sovranaturale (figg. 23 e 24).

Le illustrazioni delle teorie zoomorfiche che si susseguono dal Cinquecento in poi partono dagli stessi dati e dagli stessi tipi, ma il loro spirito muta. Gli accostamenti di G.B. Della Porta non sono privi di rigore né di malizia. Nell'opera di Rubens gli animali conferiscono all'uomo la loro nobiltà. Le Brun ne fa degli esseri che incutono paura, i cui aspetti inumani e realistici sono dovuti a una minuziosa precisione di forme. Innezzati sui sistemi immaginosi, il pensiero geometrico e la fisiologia moderni non fanno che ravvivarne la vena visionaria e accrescerne la ragion d'essere.



24. Ch. Le Brun, Vari aspetti e movimenti di occhi e di sopracciglia di gatto. Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.

Sono questi, con ogni probabilità, i disegni che il primo pittore del re mostrò ai colleghi durante una seduta dell'Académie de Peinture. Il verbale del 28 marzo 1671 riporta che

« M. Le Brun ha pronunciato la relazione della sua ultima conferenza sulla fisiognomonia e presentato tutte le varie dimostrazioni di essa da lui disegnate, vuoi teste d'animali, vuoi teste di uomini, facendo osservare i segni che ne denotano le inclinazioni naturali ».³⁵

Alla riunione era presente Colbert, che manifestò un vivo compiacimento.

Nella sua versione ridotta il trattato uscì senza illustrazioni, ma le figure furono portate a conoscenza del pubblico sotto forma di incisioni eseguite a parte.



25. L. Simonneau il Giovane, Fisiognomonia del capro, da Le Brun, prima del 1727.

Étienne Gantrel (morto nel 1706) preparò delle tavole per *La Phisionomie du Loup* e *La Phisionomie du Bouc*. Parecchie composizioni fisiognomiche sono incluse nel *Livre de Pourtraiture*,³⁶ raccolta di disegni di Le Brun incisi da L. Simonneau il Giovane, morto nel 1727 (fig. 25); si sa, del resto, di alcune riproduzioni presso Hertz, ad Augusta.³⁷ Queste immagini dovettero avere un'ampia diffusione, ma fino al 1806 (Morel d'Arleux) la parte teorica e quella pratica comparvero in pubblicazioni separate.

Dopo essersi propagata nel corso di un lungo periodo come dottrina popolare di

conoscenza e divinazione dell'uomo, insieme a manuali di chiromanzia e informazioni astrologiche e mediche accessibili a tutti, la fisiognomonia animalistica si ripresenta dunque in un ambiente accademico e in funzione di conoscenze moderne. È la stessa anatomia delle passioni, tipicamente cartesiana, a favorire la rinascita di un'umanità favolosa dandole vita e sguardi inquietanti. Le forme fantastiche sono ripensate e ricostruite nel rispetto delle scienze positive, in cui gli stessi segni secolari vengono rivalutati secondo lo spirito dell'epoca. Interpretate da un artista di prima grandezza, esse rappresentano una conclusione e una tappa.

Questa improvvisa ripresa di una teoria e di una visione, proprio nel momento in cui sembravano prossime alla decadenza e alla fine, non ebbe però ripercussioni immediate. Riallacciandosi all'antica tradizione e inserendola nelle correnti innovatrici, Le Brun era in ritardo e al tempo stesso in anticipo rispetto ai suoi tempi. Quasi un secolo doveva passare prima che i suoi sistemi potessero esercitare tutta la loro influenza.

La fauna umana, beninteso, rimane sempre presente nel pensiero. Essa è inscritta in uno strato fisso della fantasia e rinasce continuamente nelle allegorie, negli emblemi e nelle favole, ma senza occuparvi lo stesso spazio. Solo verso la fine del Settecento e nella prima metà dell'Ottocento si assisterà alla diffusione più ampia che essa abbia conosciuto dopo l'epoca medievale.

La nuova fioritura si manifesta in tutte le forme: bestie che si comportano come uomini, animali con teste umane, uomini con teste di animali si moltiplicano nella produzione vignettistica con vitalità inesauribile. Tutte le frontiere del regno zoologico si mescolano. La Rivoluzione dà vita a un bestiario vero e proprio: La Fayette, sempre a cavallo, viene frequentemente raffigurato come un essere ibrido (1791); gli animali regali condotti al Temple dai *sans-culottes* sono un tacchino (Luigi XVI), una lupa (Maria Antonietta) e dei lupacchiotti (1792).³⁸ I membri del Conseil des Émigrants hanno visi zoomorfi.³⁹ Ben presto tutti i ceti sociali vengono trasferiti in queste regioni fantastiche. Fra il 1818 e il 1825 si pubblicano serie di *Têtes d'études d'après nature*, *Le Magasin du visage*, *La Galerie de grotesques*, *Les Oiseaux caractérisés*, accompagnate da giochi di parole come l'Abbé Casse o il Père Dreau.⁴⁰ Intorno al 1825 D.-F. Boissy si specializza in immagini scimmiesche. Entrano poi in scena i grandi artisti nati al principio del secolo: Grandville (1803-1847), Gavarni (1804-1866), Daumier (1808-1897), conquistati in diversa misura dall'idea fissa della bestialità umana e dell'irrompere della fauna politica. *Ménageries* e *Cabinets d'histoire naturelle* si riempiono di immagini stravaganti. La Germania segue la corrente, sotto la guida di Kaulbach. In Inghilterra Cruikshank pubblica i suoi *Zoological Sketches* (1834). L'« animalomania » del secolo non è l'effimera moda di un genere satirico, ma un'ossessione che corrisponde a un pensiero e a un modo di sentire la natura e la vita.

Nello sbocciare di questi repertori animaleschi si possono individuare due elementi: da un lato abbiamo una rinascita dell'epopea bestiale del Medioevo – ci troviamo in pieno *revival* gotico – ma sotto spoglie contemporanee, e dall'altro assistiamo a uno scatenarsi di estri bizzarri, preparato da una scienza che ne contiene i dati e si è sviluppata parallelamente. Al 1770 circa, coi lavori di Camper (1722-1789), risalgono infatti un risveglio di interesse per gli studi delle passioni e la fisiognomonia e il loro definitivo inserimento nell'antropologia moderna. Ed è proprio Le Brun che sembra essere alla base di queste ricerche, compiute dal promotore del metodo geometrico per la misurazione dell'intelligenza umana.

Le conferenze tenute dal naturalista olandese nel 1774 e nel 1778 all'Accademia del Disegno di Amsterdam riprendono gli argomenti delle comunicazioni fatte dal pittore di Luigi XIV all'Académie parigina nel 1671 e nel 1678:

« Il mezzo per rappresentare in modo sicuro le diverse passioni che si manifestano nel viso e la sorprendente rassomiglianza che esiste fra i quadrupedi, gli uccelli, i pesci e l'uomo ». ⁴¹

Il primo discorso si apre con un omaggio al suo predecessore:

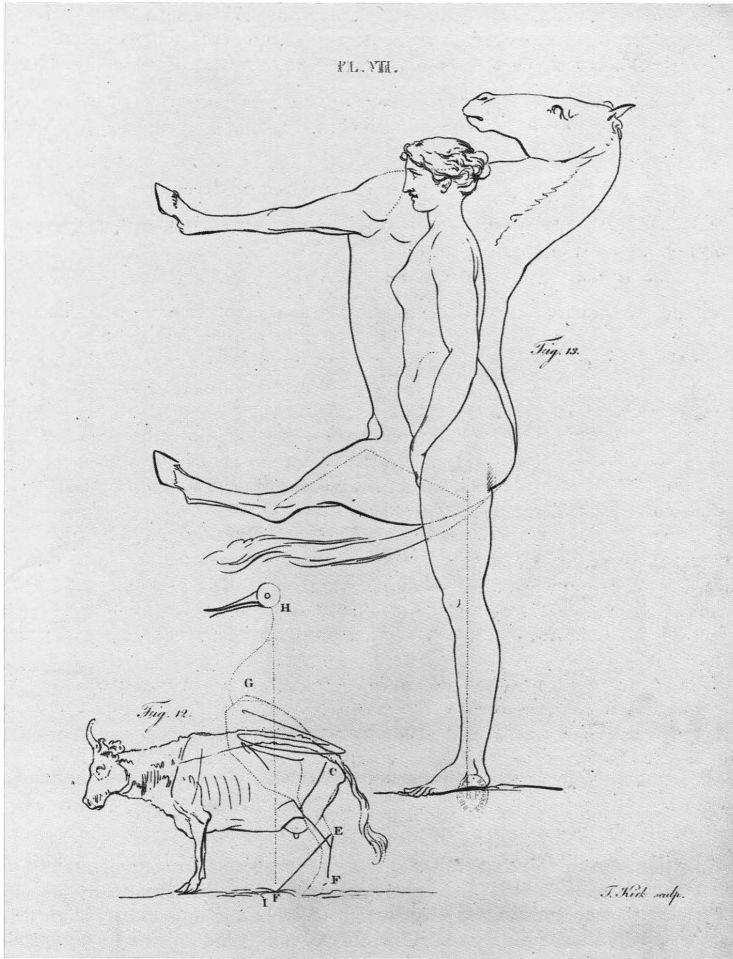
« Nessuno ha trattato questa materia con maggior metodo di Charles Le Brun, a gloria del quale si può dire che tutti i popoli hanno adottato non soltanto i suoi insegnamenti, ma persino i suoi disegni ».

Per quanto riguarda la mimica, Camper fa una riserva circa l'importanza data alla sede dell'anima: il suo meccanismo va piuttosto ricercato nell'azione dei muscoli e dei nervi facciali. Ma se i metodi da lui proposti (nove maschere) non introducono nulla di particolarmente nuovo, la sua dimostrazione morfologica dei rapporti fra le specie ne modifica radicalmente gli elementi.

L'uomo è la più perfetta di tutte le creature perché può camminare eretto e stare seduto, ed è l'unico che possa mettersi supino. Tutti gli esseri sono però costituiti dalle stesse parti e in virtù dei medesimi principi. Gli uccelli e i pesci vanno collocati nella classe dei quadrupedi, come i cavalli e gli elefanti. Gli scheletri dell'uomo, del cane, dell'aquila e del pinguino presentano sorprendenti analogie fra gli elementi corrispondenti. Pur nella sua varietà, il regno animale è unitario. L'anatomista si propone quindi di raccomandare procedimenti facili e sicuri per disegnare gli animali trasformandoli, come un Proteo, gli uni negli altri. Mediante qualche tratto si può tramutare una vacca in cicogna e la cicogna in carpa.

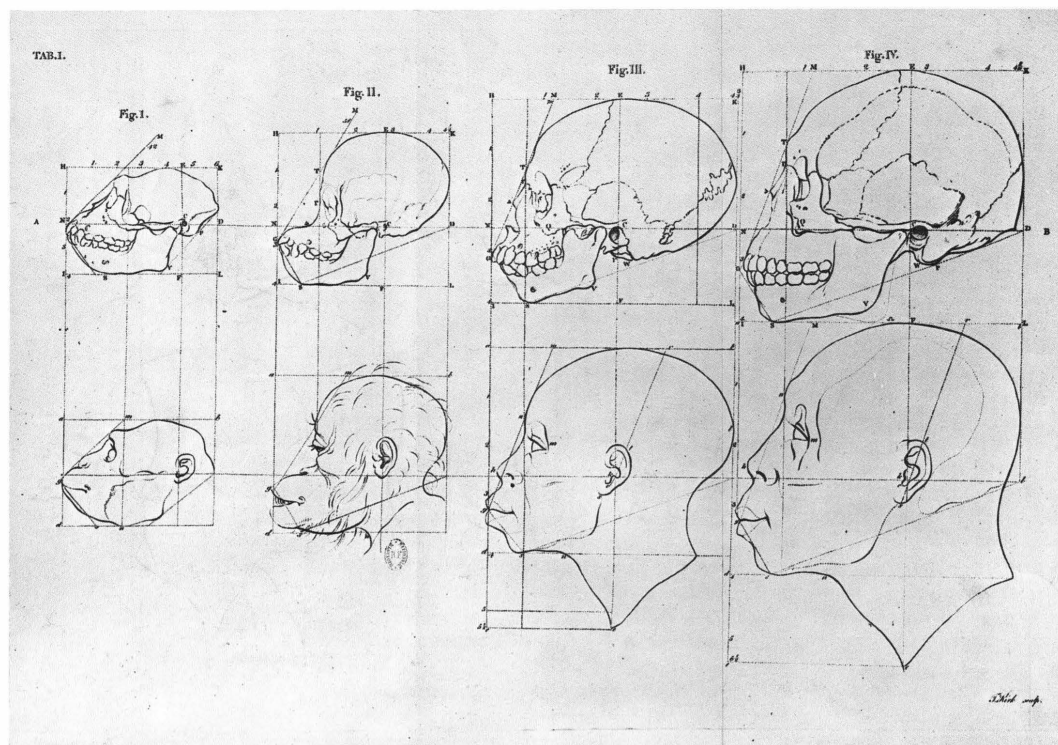
Il procedimento è illustrato da due figure (fig. 26). Per trasformare la vacca in uccello occorre metterne dritto il tronco, ricavare le ali dalle zampe anteriori, allungare e assottigliare il collo. Un cavallo impennato presenta le seguenti modifiche: le anche si avvicinano, le zampe anteriori pendono lungo il corpo, le cosce e le zampe si trovano sullo stesso asse verticale e la groppa perde la sua convessità. Un animale in questa posizione dovrebbe avere naturalmente, come l'uomo, il collo meno lungo, il capo sferico col naso prominente e la mascella rientrante, e i piedi più corti. Basta attenersi alle leggi fisiologiche eseguendo le rettifiche sul disegno (occorre inoltre dare cinque dita ai piedi) e la metamorfosi del quadrupede è bell'e fatta. Concludendo la sua esposizione, volutamente improntata a uno spirito paradossale, lo stesso Camper esprime il timore di non essere riuscito a fornire regole convincenti agli artisti, ma si augura di aver dato loro « un'idea più aperta della via che la natura sembra essersi prefissa nella creazione degli animali », vale a dire una misteriosa e stretta affinità fra gli esseri.

La teoria dell'angolo facciale, che ha dato la fama allo scienziato, precisa tali concetti.⁴² Con la progressiva inclinazione della retta tracciata dalla fronte al labbro superiore si passa dall'uomo alla bestia. Le prime dimostrazioni furono effettuate con disegni di teste allineate sullo stesso piano: inclinando in avanti la linea facciale si otteneva un volto « somigliante ai modelli classici », accentuando la pendenza all'indietro si aveva un negro, « e via via il profilo di una scimmia, di un cane, di una beccaccia ». Una semplice rotazione dell'asse fa comparire una dopo l'altra creature differenti, situandole al tempo stesso sulla scala evolutiva.



26. P. Camper, Metamorfosi di una vacca in uccello e di un quadrupede in essere umano, 1791.

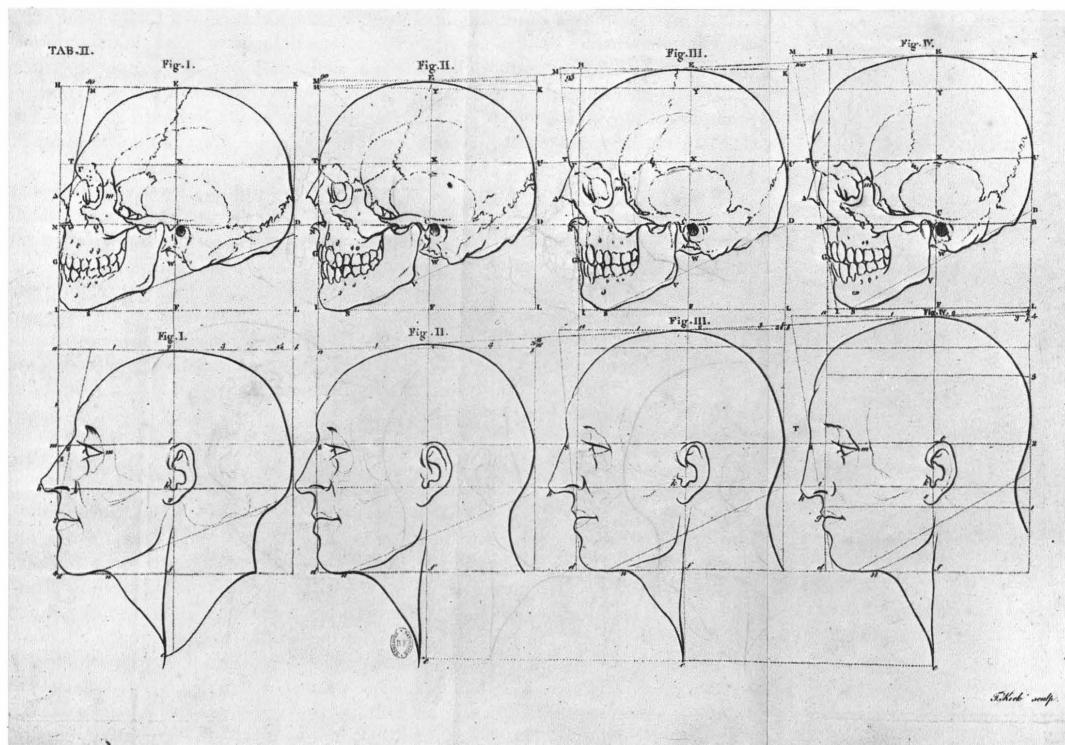
Il procedimento geometrico si riallaccia in ultima analisi alla tradizione di Le Brun, che opera anche lui mediante angoli, ma ne rinnova i dati e vi aggiunge la nozione di un graduale sviluppo spirituale e fisico. Prima di formulare tali conclusioni, Camper fece una serie di osservazioni sui cadaveri che sezionava nella sua veste di professore d'anatomia ad Amsterdam, sui crani che riceveva dalle coste africane e asiatiche e sulla glittica greco-romana. Per quanto riguardava le figure di epoca classica, il materiale veniva scelto con molta cautela. La maggior parte delle stampe che riproducevano gemme antiche apparivano sospette a causa del « gusto gotico »; nemmeno i disegni di Montfaucon erano attendibili, e di Dürer bisognava diffidare perché, pur essendo artista provetto, aveva gettato il seme di un cattivo gusto che aveva poi corrotto tutta l'Europa,



27. P. Camper, Modificazione dell'angolo facciale dalla scimmia con la coda fino ad Apollo, 1791.

senza risparmiare neppure l'Italia. Quelli che fornivano il maggior numero di idee e riproduzioni valide erano i pregevoli lavori di Winckelmann.

Per effettuare le misurazioni e determinare con la massima esattezza gli assi delle teste, riprodotte in un gran numero di disegni, venne ideato un congegno speciale, formato da un piano orizzontale e da un telaio con fili tesi. Da queste ricerche risultò che l'angolo facciale passa dai 42 gradi di una scimmia con la coda e i 58 di un orango ai 70 di un negro giovane e di un calmuco, agli 80-90 di un europeo, ai 90 nella glittica romana, fino ai 100 gradi nella Grecia antica. Al di là di questo limite la testa diventa deforme. Due tavole (fig. 27) illustrano questa serie di profili e di facce, dall'essere scimmiesco fino ad Apollo, di cui è stato persino ricostruito il cranio. Pur ponendo egli stesso una barriera fra la bestia e l'uomo in una dissertazione⁴³ in cui confuta certe teorie allora correnti, secondo le quali il negro discendeva da un bianco e da un orango, Camper proietta un film in cui si passa attraverso varie tappe da un'immagine all'altra. L'opera, che fece epoca nell'antropologia, uscì soltanto nel 1791, dopo la morte del suo autore, ma fu oggetto di comunicazioni presentate all'Accademia di Amsterdam nel 1770 e a quella di Parigi nel 1778.



Nel frattempo, però, un altro erudito che aveva vent'anni meno di Camper cominciò a pubblicare importanti lavori sulla fisiognomonia; si tratta di Lavater (1741-1801), teologo e poeta svizzero, che affrontò per la prima volta l'argomento nel 1772, durante una seduta della Società delle Scienze Naturali di Zurigo. La pubblicazione della sua comunicazione suscitò grandi dibattiti da cui nacquerò i quattro libri dei *Physiognomische Fragmente*, usciti dapprima in tedesco (1775-1778),⁴⁴ e quindi in una versione francese ampliata e riveduta, prima all'Aia (1781-1803)⁴⁵ e poi a Parigi (1806-1809),⁴⁶ in dieci volumi, a cura di Moreau de la Sarthe. Si tratta di un'enciclopedia delle teorie fisiognomiche e insieme del ritratto nell'arte, con una galleria di personaggi storici raffigurati da artisti di ogni epoca, fra cui Raffaello, Michelangelo, Holbein, Rembrandt, Poussin, Hogarth... All'opera collaborarono attivamente due celebrità, Chodowiecki e Goethe: il primo eseguì le illustrazioni, mentre il secondo seguiva attentamente le ricerche.⁴⁷ Centotrentadue lettere scambiate sull'argomento tra il 1773 e il 1792 sono state pubblicate da Funk.⁴⁸ Il poeta, a quanto ammise Lavater, scrisse interi brani di quei frammenti, eseguendo persino alcuni disegni.

Nell'enorme massa di materiale eterogeneo che abbracciava tutti i rami della dottrina, il carattere delle passioni, l'espressione delle diverse età, la fisiognomonia ideale, la fisiognomonia della bellezza, della malattia, del temperamento e così via, il lato animale venne dapprima trascurato. Esso compare soltanto nel secondo volume in tedesco (1776) e nei due tomi successivi. Nell'edizione francese dell'Aia tutti i saggi zoologici sono raccolti nel nono *Fragment* del volume II (1783).

Lavater cita le teorie di G.B. Della Porta commentandole sfavorevolmente, ma le sue critiche non riguardano tanto i concetti basilari quanto la scelta degli esempi, che presentano una quantità di casi dubbi trascurando le somiglianze più impressionanti. In quel trattato sono mal rappresentati la scimmia, il cavallo e l'elefante, animali invece tra i più affini alla specie umana. La proposizione che identifica i caratteri con le forme è ineccepibile, ma l'analisi dev'essere più stringente e occorre diffidare della fantasia. Nei *Fragmente* in tedesco le illustrazioni – fra cui il Socrate-cervo – provengono dalla *Fisiognomonia umana*, e nell'edizione francese da Le Brun (gli uomini-tori), indubbiamente tramite il *Livre de Pourtraiture* con le incisioni di Simonneau.

L'argomento principale di questi capitoli è costituito dalla fisiognomonia delle bestie, la quale viene però studiata secondo procedimenti e criteri elaborati per gli esseri umani: le espressioni delle teste e dei crani di animali sono descritte in modo analogo. Nel pesce è evidente la stupidaggine, specie nella bocca e nel suo rapporto con l'occhio. Lo sguardo del cavallo ha qualcosa di falso; l'arco dell'osso del suo naso presenta l'indizio della malvagità, e quello della mascella il segno della pigrizia. Il numero e la mole delle ossa dell'elefante rivelano la violenza del suo carattere; le loro forme arrotondate indicano l'astuzia, la massa di carne denota mollezza, l'ampiezza e la convessità della fronte palesano una memoria tenace. Il leone ha un « *viso* » con una fronte simile a quella della nostra specie. Gli elementi sono capovolti. Quelli che contano non sono più i segni della bestia; l'immagine dell'uomo si sovrappone all'animale e ne rivela il carattere, persino per via di contrasto, come nel caso della scimmia che pure è la più simile a noi:

« Si può forse ritrovare nella scimmia la maestà che splende sulla fronte dell'uomo, quando i capelli sono gettati indietro? [...] »

esclama Lavater durante la sua dimostrazione.

« Dove troverete sopracciglia disegnate con tanta arte? il loro movimento, in cui Le Brun riconosceva l'espressione di tutte le passioni, e che indica in realtà molto più di quanto Le Brun credeva di scorgervi? »

Le venticinque immagini scimmiesche, che accompagnano questo passo (fig. 28), sono disegnate con arguzia, come per illustrare una favola, e assumono un sapore profondamente umano appunto quando vengono raffrontate a quest'evocazione dell'essere superiore.

Tutte le forme sono interpretate in funzione di nozioni familiari. Il fisiognomo si trova quindi in imbarazzo quando è alle prese con un particolare anatomico che non rientra in una delle categorie a lui familiari, come l'orecchio dell'elefante, ampio, liscio, flessibile e molle, che è probabilmente molto significativo ma impossibile da interpretare.

Questa importanza data alla zoologia da un autore dapprima indifferente a tale materia sembrò strana, e alcuni si chiesero come gli fosse venuta l'idea di



introdurla nella sua opera. La spiegazione fu data da Goethe: a Eckermann, che gli domandava nel 1829: « Nelle sue ricerche Lavater si orientava verso la natura? », lo scrittore rispose:

« Assolutamente no: il suo interesse era rivolto soltanto ai costumi e agli aspetti religiosi. Nella *Fisionomia* di Lavater quello che riguarda i crani degli animali è opera mia ».

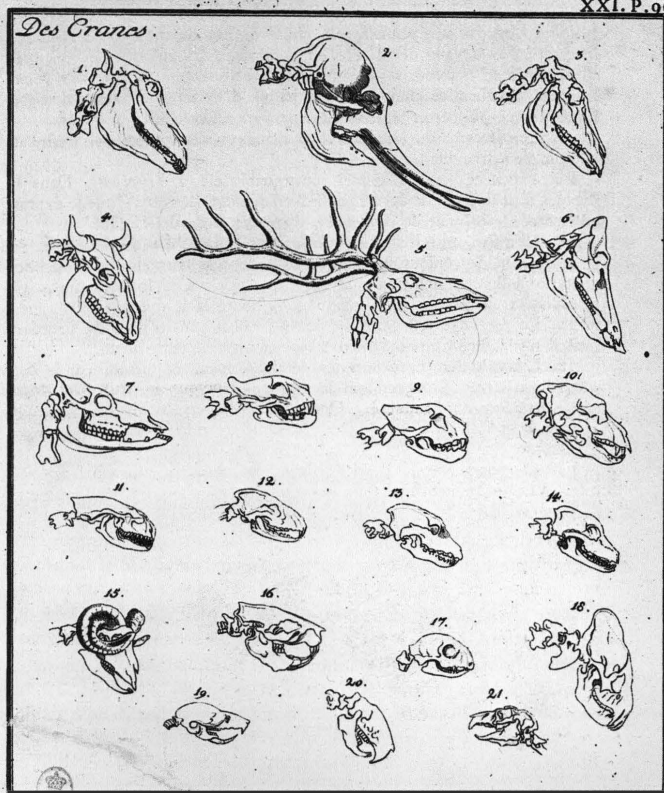
Quel capitolo, il primo che introdusse il sistema nei *Fragmente*, venne consegnato soltanto quando il secondo volume era già in corso di stampa. Fu inoltre Goethe a segnalare all'amico la *Fisionomia* aristotelica, affrontando il problema nel suo complesso.

Il passo dedicato ai crani⁴⁹ contiene gli elementi del metodo seguito in tutti gli altri casi. Lo scheletro è uno schema delle forme esterne, che ne riassume i dati in modo succinto e conciso. I segni vengono messi a nudo e bruscamente scoperti; si tratta quasi di caricature, ma in un mondo trasfigurato. Con le loro mascelle, i loro denti, le loro orbite vuote queste teste hanno una forza espressiva vera e soprannaturale al tempo stesso, e rivelano un lato occulto della vita. Nelle sue analisi, Goethe procede come un osteologo, pur cercando con occhio scrutatore i segni dello spirito. Nel cranio del cane, l'angolo che si nota sotto la parte orbitale indica a suo parere un asservimento al potere dei sensi. Nel lupo la mandibola inferiore reca l'impronta della durezza, mentre nella iena, che ne differisce nella parte posteriore della testa, il nodo con cui questa termina denota il massimo grado di cocciutaggine e d'inflessibilità. I lunghi denti del castoreo, che si toccano formando un arco, indicano bontà e debolezza. Per quanto riguarda l'elefante, la sommità, la fronte e l'occipite della scatola cranica sono l'immagine stessa della prudenza, della comprensione, dell'intelligenza, dell'energia e della delicatezza (fig. 29). Abbiamo già visto come Lavater attenuasse queste conclusioni.

Teorie visionarie. Nell'introduzione a quel capitolo gli uomini vengono contrapposti agli animali riprendendo la vecchia idea del microcosmo: il cranio umano è retto dalla colonna vertebrale come una cupola da un pilastro e rispecchia il cielo, mentre nella bestia il capo è inclinato e il cervello non è che il prolungamento del midollo spinale, con un'entità limitata alle esigenze degli spiriti vitali. Il poeta, tuttavia, interpreta l'ossatura degli animali conformemente ai segni antropomorfici. Per l'asprezza delle sue conclusioni e per i suoi risvolti filosofici e letterari la visione comprende già i germi dell'espressionismo tedesco moderno.

La stessa estensione e lo stesso capovolgimento del metodo si ritrovano in *Tischbein*, che soggiornò presso Lavater a Zurigo dal 1781 al 1782 e visitò l'Italia in compagnia di Goethe (1787). Le sue teorie « *Natur und Meinung* » attribuiscono agli animali il temperamento degli uomini (sanguigno a quelli che si nutrono di vegetali, colerico ai carnivori),⁵⁰ e la fisionomia delle bestie da lui pubblicata a Napoli nel 1795 è tutta ispirata a queste considerazioni.⁵¹

Dopo aver esaminato separatamente, ma sullo stesso piano e con gli stessi metodi di analisi, la fisionomia degli uomini e quella degli animali, Lavater finì col prendere in considerazione una teoria evolutiva. Il suo ultimo volume postumo (versione francese, 1803) illustra i mutamenti successivi delle specie, analoghi alla tabella di Camper. L'autore sostiene di averne avuto l'intuizione prima che gli giungesse la dissertazione dello studioso olandese, e di essere più preciso: elevare l'angolo facciale fino a 90 gradi è un errore, in quanto le più belle teste europee non superano gli 80. Gli dèi e gli eroi dell'antichità classica, che raggiungono i 100 gradi, non sono né naturalmente belli né umanamente veri.



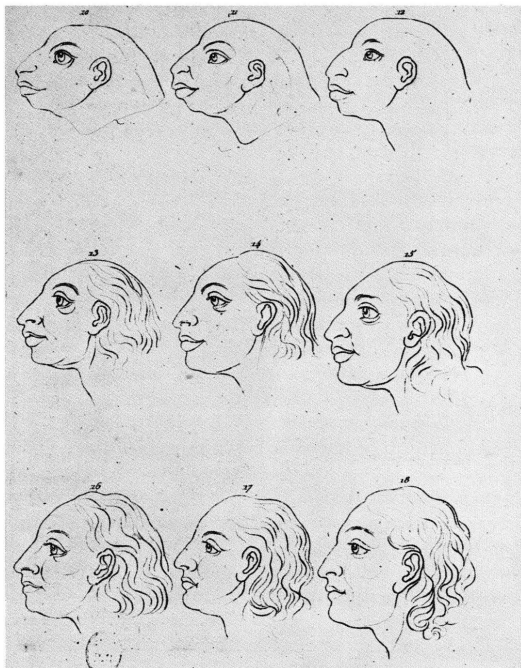
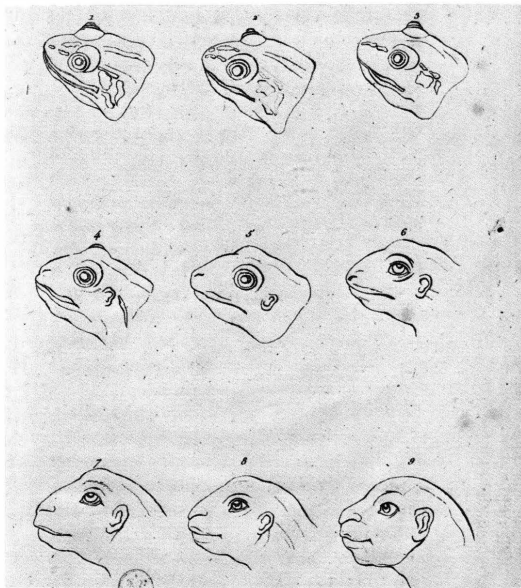
Egli propone quindi una sua scala dell'angolo facciale, che chiama « linea di animalità », nella quale si vede un'evoluzione che conduce anch'essa ad Apollo partendo dalla rana, anziché dalla scimmia, e passando per ventiquattro stadi anziché per otto (fig. 30). Gli esseri che si susseguono dopo la prima figura del batrace, « turgida immagine della natura più ignobile e più bestiale », fino a metà di quest'evoluzione subiscono una progressiva umanizzazione: si tratta di mostri fantastici in cui si vengono lentamente delineando naso, fronte e mento, mentre la bocca e gli occhi si fanno più piccoli. « La rana, più accorta » (n. 3), « il primo grado di non-brutalità » (n. 10), « il primo stadio del carattere umano a 60 gradi » (n. 12) sono frutto di pura fantasia. Vengono poi « la mescolanza dell'imbecillità e della bontà » (n. 14), e quindi le teste del settantesimo grado, che si avvicinano sempre di più alla dignità e alla ragione finché non si perviene alla perfezione col n. 22. Nella loro ricerca del bello, i profili greci (nn. 23 e 24) vanno oltre la norma: le loro fronti sono vacue, e gli occhi inespressivi. La bestia infame, il dio dell'antichità classica, gli uomini di ogni categoria e i fenomeni ibridi sono così inclusi in un unico gruppo. Assistiamo a una metamorfosi continua, che si svolge nell'ambito degli stessi dati e in funzione della stessa linea. Non si tratta più, come nell'opera di Camper, di una dimostrazione rigorosa condotta su fedeli immagini di esseri viventi: l'evoluzione si snoda in modo capriccioso, basandosi su creature di fantasia, ma contiene lo stesso caleidoscopio di forme umane e animali. Gilbert Lascaut⁵² si è chiesto se non vi sia un ricordo inconscio o conscio del mito di Latona, madre di Apollo, che tramuta in ranocchie i contadini lici rei di averle mancato di rispetto.

La tavola di Lavater lasciò un'impressione profonda in alcune menti particolarmente sensibili a questi giochi di paradossi. Nel suo articolo sui caricaturisti Baudelaire⁵³ scriveva ancora:

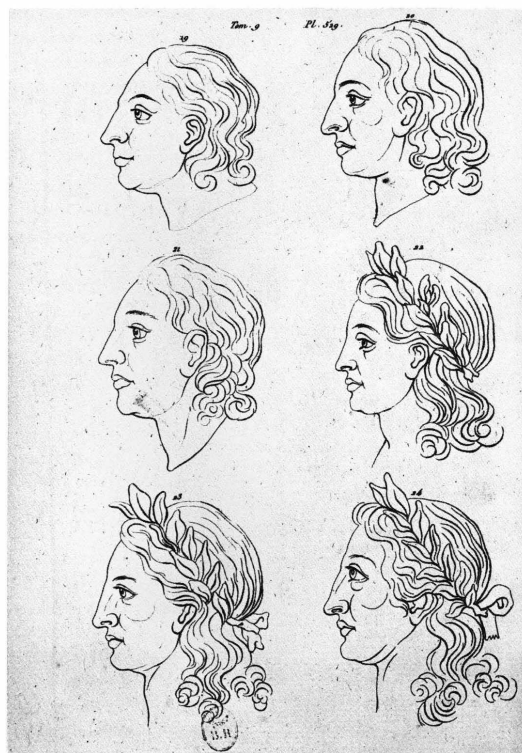
« Qualcuno ha fatto degli esperimenti sulla testa di Gesù e su quella di Apollo, e mi pare che sia riuscito a ridurre uno dei due simile ad un rospo ».

Certo è che il poeta delle *Fleurs du Mal* considerò con interesse queste raffigurazioni graduate dell'inferiore e del perfetto nel medesimo corpo.

Gli studi antropomorfici e zoomorfici non finiscono con queste speculazioni. A Lavater succede il dottor Gall (1758-1828), creatore di una nuova scienza, la frenologia, che si propone di riconoscere le tendenze psichiche degli uomini e delle bestie nella conformazione del cranio, stampo del cervello.⁵⁴ Invece di un'unica ghiandola in cui ha sede tutta l'anima, come pensava Cartesio, abbiamo qui ventisette organi (in seguito tale numero cresce fino a trentasette) ognuno dei quali corrisponde a una delle sue molteplici facoltà. Il cervello e l'anima sono suddivisi in decine di componenti, per individuare le quali il medico studiò innumerevoli scatole craniche giungendo a elaborare una topografia particolareggiata dei caratteri e delle passioni. L'organo della bontà, ad esempio, fu localizzato in una protuberanza allungata dell'osso frontale, particolarmente accentuata in Marco Aurelio, Antonino Pio, san Vincenzo de' Paoli ed Enrico IV; negli animali esso occupa la stessa posizione. I cavalli in cui questa parte è prominente sono buoni, docili e mansueti, mentre quelli che l'hanno infossata sono ombrosi e mordono facilmente. Non si tratta più di un'espressione simile a una mimica, come nel saggio di Goethe; l'osteologo opera su forme pure, ma giunge al medesimo risultato. Tutto offriva materia a quelle osservazioni: le scuderie, le prigioni, le teste mozzate degli assassini, i calchi dei cadaveri, fra cui quello di Kant, i ritratti antichi. Il dottor Gall viveva fra teste e crani, sulle cui



30. J.K. Lavater, « Dalla rana ad Apollo », edizione del 1803.



superfici esplorava i mondi che vi erano racchiusi. Situate in regioni dai confini ben precisi, tutte le facoltà, tutte le propensioni – amore, vanità, orgoglio, astuzia, tendenze assassine, facilità di parola – sono leggibili sui loro rilievi. L'immagine morale è come registrata sulla disposizione delle convessità, delle infossature, dei piani della scatola cranica.

Base del metodo sono i raffronti con la fauna. Nella sua qualità di animale, l'uomo non va isolato dal resto del mondo vivente. La differenza consiste soprattutto nella complessità degli organi e nel grado della loro potenza: la topografia è analoga, e l'azione identica. Il funzionamento di una ghiandola non influisce soltanto in senso morale, ma causa anche reazioni fisiche che si traducono in gesti. Tale « pantomima » è regolata dalla posizione del motore: quando questo ha sede nelle regioni inferiori del cervello, la testa e tutto il corpo si abbassano, mentre si rialzano quando quel punto è elevato; gli organi gemelli producono movimenti simmetrici.

Per stabilire questa regola, il frenologo aveva osservato le reazioni spontanee di tutti gli esseri, notando singolari analogie, ad esempio, nell'espressione dell'affetto, il cui organo, posto nella regione occipitale, fa sì che la testa si inclini all'indietro o di lato al momento di un'azione energica. Ora « nella *Madonna del coniglio*, di Raffaello, Maria appoggia questa parte della testa contro la parte corrispondente della testa del Bambino », mentre i gatti che vogliono dimostrare il proprio affetto, voltano la testa di lato, dall'alto verso il basso, e strusciano teneramente quell'organo addosso alla persona che accarezzano. L'organo della circospezione, che si trova nei parietali, fa sì che lo scoiattolo, la lepre e certi uccelli particolarmente prudenti, come il picchio, muovano il capo in giro e all'indietro contemporaneamente, proprio come l'uomo. Situato nelle tempie, l'organo dell'arte fa voltare la testa alternativamente in entrambi i sensi, come fanno gli uccelli che osservano un oggetto e i cani quando stanno alla posta. La modista che guarda un cappello finito compie un gesto analogo, avvicinando la sua opera ora all'organo di destra ora a quello di sinistra. Il Piranesi, raffigurato sulla sua tomba nell'atto di riflettere sulla sua arte, fa il medesimo movimento. La pantomima degli uomini e delle bestie ha la stessa origine fisiologica e si esprime con gli stessi cenni.

Pur con metodi e concezioni diversi, Camper, Lavater e Gall non fanno null'altro che riprendere e sviluppare l'antica idea di una stretta comunanza di forme, caratteri, facoltà e passioni in seno al mondo animato. La vecchia dottrina occulta cresciuta intorno all'uomo rinasce nelle ricerche positive, ma senza tradire il proprio spirito. La scienza dell'ignoto finisce sempre con lo scontrarsi con l'insolubile. Più sottilizza, più depura le proprie nozioni; più si sforza di darsi basi solide, più si smarrisce nel fantastico. Fu questo tono scientifico, col suo apparato di sezioni anatomiche, di diagrammi, di tavole, di termini tecnici, a determinare lo strepitoso successo di quelle elucubrazioni: agli occhi dei romantici i tre studiosi erano i Faust del fenomeno umano. La loro fama si sparse in tutto il mondo, e le loro dottrine divennero di moda negli ambienti più disparati. Le opere di Camper uscirono a Parigi nel 1803, e a Londra nel 1821. Particolarmente profonda fu l'influenza del pensiero di Lavater in Francia; a ciò contribuirono in misura notevole l'accoglienza del poeta alsaziano Pfeffer, nella cui casa si riunivano gli scrittori dello *Sturm und Drang*, e le vicissitudini della Rivoluzione, che moltiplicarono certi contatti fra gli emigrati e il pastore di Zurigo.⁵⁵ All'edizione parigina dei *Fragments*, del 1806-1809, ne succedette un'altra nel 1820, preceduta di due anni dagli ultimi volumi di Gall che si era stabilito sin dal 1808 a Parigi, dove reclutava adepti.



III. Ingres, Ritratto di Mademoiselle Rivière. Parigi, Louvre.

Quali che siano le reazioni suscitate dal loro sapere e dalla natura dei loro studi, questi eruditi appaiono come figure eccezionali: « uno dei più singolari personaggi del secolo », dice di Lavater Mirabeau (1786),⁵⁶ che lo definisce mago e bigotto, bizzarro miscuglio di spirito e di demenza, d'ignoranza e d'istruzione, compare di Cagliostro.

« Esistono alcuni uomini » afferma un testo divulgativo (1836)⁵⁷ « che hanno il privilegio di immergersi negli ineffabili misteri del pensiero, di penetrare in seno alle essenze infinite ed eterne. Chiusi nel finito del corpo e nel termine del tempo, essi spezzano la forma [...], hanno il dono della seconda vista ».

Questi uomini sono Pitagora, Platone, san Giovanni autore dell'Apocalisse, Dante, Swedenborg, Hoffmann... Lavater è uno di loro, mentre Gall incarna il genio che ha rinnovato la vita scientifica europea. L'esagerazione di questi giudizi traduce, se non il preciso valore, quanto meno le risonanze e gli entusiasmi suscitati dalla loro opera.

L'immagine dell'uomo, così come era stata ricreata a quell'epoca nelle indagini sulla realtà, non poteva uscire intatta dall'incontro con l'antropologia moderna. È anzi accaduto raramente, nella storia delle forme, che fra visione poetica e dottrine scientifiche si instaurassero legami tanto stretti; e ciò vale tanto per la letteratura quanto per l'arte.

Si sa quanto fosse vivo l'interesse di Balzac per la fisiognomonia e la frenologia,⁵⁸ che egli menzionava spesso e volentieri:

« La *Physiognomie*, di Lavater, ha creato una vera e propria scienza che ha preso infine posto fra le conoscenze umane. Gall, con la sua bella teoria intorno al cranio, è venuto a compiere e completare il sistema dello svizzero e a consolidarne le acute e luminose osservazioni »

dichiara l'autore della *Comédie humaine* nella *Physiologie du Mariage* (prima versione 1824-1826), e a quei metodi egli ricorre sovente per descrivere i suoi eroi. La regia di Balzac implica un'analisi fisiognomonica, generalmente inserita nella presentazione dei personaggi. Spesso si tratta di pagine intere, in cui vengono enumerati i segni esteriori dei caratteri e delle passioni e in cui figurano anche certi animali.

Il naso largo, le narici schiacciate e la bocca enorme del vecchio del *Centenaire* (1822) fanno pensare al toro. La fisiognomonia del guaritore misterioso, dotato di grandi poteri e di facoltà magnetiche, è quella del leone (*Ursule Mirouet*, 1841). Il conte Adam somiglia a una capra (*La Fausse Maîtresse*, 1842). Nel vecchio Séchard (*Les Illusions perdues*, 1837) si può riconoscere una fisionomia orsina. Il duca presenta una bizzarra somiglianza col cane (*Massimilla Doni*, 1839), Bongrand con la volpe (*Ursule Mirouet*), Céleste col topo (*Les Petits Bourgeois*). S'incontrano nasi simili al becco del corvo (Moreau, in *Un Début dans la vie*, 1842) o adunchi come quello dell'aquila (M. d'Hausterre in *Une Ténébreuse Affaire*, 1841), occhi da gatto (Boniface Cointet, *Les Illusions perdues*), occhi da uccello da preda (*Le Vicaire des Ardennes*, 1822), occhi da capra (Goupil, *Ursule Mirouet*). Non si tratta di immagini dettate dalla fantasia, ma di esempi in cui trova conferma la teoria dell'uomo caratterizzato dal segno della bestia. Lo stesso Balzac insiste su questo punto, precisando nella *Recherche de l'absolu* (1834) che il volto di Balthazar Claes, paragonabile alla testa del cavallo, potrebbe fornire una prova supplementare al « sistema scientifico che attribuisce ad ogni viso umano una somiglianza col muso di un animale ». Fra l'altro quella faccia cavallina presenta sull'ampia fronte le protuberanze in cui Gall ha situato i mondi poetici.

La fisiognomonia dello scrittore non è quindi limitata ad una rigorosa applicazione dei più recenti procedimenti antropologici, ma risuscita al tempo stesso i sogni e le speculazioni di un'altra epoca. « Il sistema scientifico » di cui vengono rievocate le leggi non è conforme alle concezioni sviluppatesi dopo Camper, e si ricollega a cicli anteriori; si tratta di un ritorno alle nozioni e alle forme primitive, ma dovuto anch'esso a un fattore coevo.

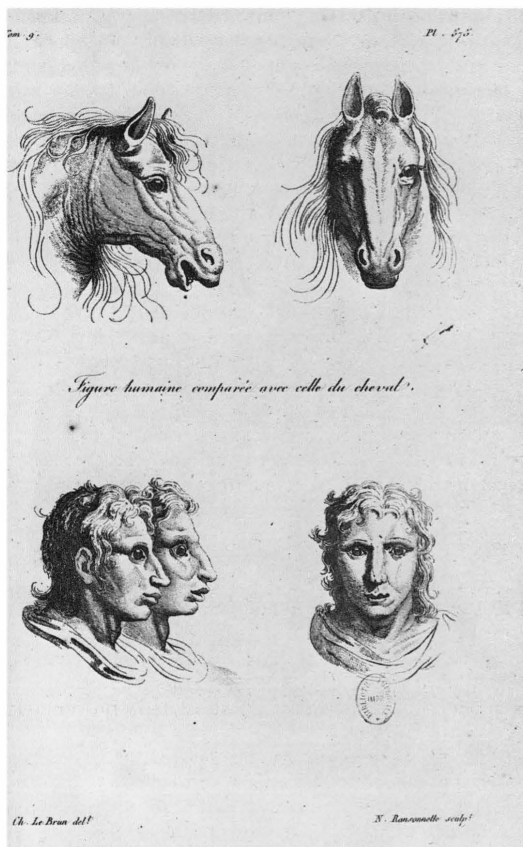
L'edizione di Lavater curata da Moreau de la Sarthe (1806-1809) non contiene soltanto l'opera del fisionomo svizzero. Il libro è completato dall'esposizione di teorie moderne (Camper, Gall) e antiche, e queste ultime, presentate nel seguente ordine, vi assumono una particolare ampiezza. Dopo *la linea dell'animalità e la fisiognomonia degli animali* viene il capitolo dedicato a *i rapporti della fisiognomonia dell'uomo con gli animali*. Vi sono molte riserve nei confronti di G.B. Della Porta, e le figure degli uomini-tori di Le Brun-Simonneau dell'edizione del 1783 (L'Aia), che lo corredano, sono descritte come caricature in cui l'occhio è rozzamente ingigantito e non si accorda con la bocca troppo umana. A questo punto si osserva un particolare imprevisto: la nota dell'editore prende le difese dell'erudito napoletano, « di solito tanto ingegnoso », rimproverandogli soltanto di aver trascurato il cane, che pure è l'animale più simpatico e più importante per la società. Questi due autori, tanto bistrattati da Lavater, sono proprio quelli che formeranno la parte principale del libro (volume IX, 1807). In essa si ritrovano tutte le versioni della *Physiognomie* del primo pittore di Luigi XIV: la versione ridotta (Testelin), quella Nivelon-Morel d'Arleux, uscita meno di un anno prima, nel 1806, la serie completa dei suoi disegni (compresi gli uomini-tori), accompagnata da passi di G.B. Della Porta coi riferimenti ai classici (Aristotele, Adamanzio, Polemone, Alberto Magno, Rhazes) relativi a ogni tipo, e infine tutta l'ultima parte della *Fisiognomonia umana*.⁵⁹ L'insieme appare come una sintesi e una rivalorizzazione dei testi antichi, che ora conosce una nuova diffusione insieme alle concezioni e alle pratiche più aggiornate. L'ultima risurrezione di quei sistemi avviene nelle opere stesse che li avevano superati, pur rifacendosi agli stessi dati e provando le stesse inquietudini.

Il trattato venne ripubblicato nel 1820. Sappiamo che nel 1822 Balzac aveva comprato e fatto rilegare « un magnifico Lavater », ed è certo che si trattava di quell'ultima edizione: del resto le sue descrizioni di uomini dalle maschere animalesche presentano strane concordanze con le teste che figurano in quell'opera.

« Claes [...] il suo naso, un tempo probabilmente perfetto, si era allungato, e le narici sembravano dilatarsi sempre di più. La bocca, aggraziata, era stretta fra il naso e un mento corto che bruscamente si rialzava, e tuttavia il contorno del viso era lungo e ovale [...] ».

Questo è l'uomo-cavallo di Le Brun (fig. 31) e anche il naso grosso e schiacciato e la bocca enorme del vecchio del *Centenaire* corrispondono fedelmente all'uomo-toro che figura in quella serie di disegni. La folgorante immagine dello stregone, i cui « tratti singolarmente pronunciati hanno un aspetto terribile e fulminante » evoca l'uomo-leone dal volto tormentato, dalla criniera di fiamme, dagli occhi di belva, così com'è raffigurato nella raccolta di Le Brun (fig. 32). Non c'è dubbio: Balzac, nel creare la sua galleria di ritratti, sfogliava di frequente *L'Art de connaître les hommes*, che gli offriva un'inesauribile miniera di modelli, e li descriveva ora in frasi rapide e concise, ora senza trascurare il minimo particolare di un'analisi tecnica.

Se poté rispecchiarsi nella letteratura, l'immagine dell'uomo dalle sembianze



animalesche esercitò un influsso ancora più forte sulle arti figurative. È stato osservato⁶⁰ che il ritratto di Mlle Rivière, dovuto a Ingres, ha « un tipo da pecora, grandi occhi ardenti sotto l'arco stupendo delle sopracciglia, indicanti che è meglio non fidarsi troppo » (tav. III).

Sin dal 1788 il trattato di Grose, membro della Società degli Antiquari di Londra e medievalista di fama (scrise un importante saggio sull'architettura gotica) mette in evidenza tali analogie nel campo della caricatura.⁶¹ A questo proposito l'archeologo cita l'edizione napoletana della *Humana physiognomia* del 1621 e i disegni di Hogarth, che nella sua *Porta di Calais* dà alle donne lineamenti di pesce e all'*Ercole russo* un aspetto da orso. Gli schizzi che egli riproduce sono però eseguiti secondo il suo metodo personale: « l'ideale di una testa di cane » (estrema indifferenza) si iscrive in un cerchio, « l'ideale di una testa di gatto » (malizia sopraffina, doppiezza) in un pentagono. La tradizione geometrica e quella zoomorfica della figura umana si intrecciano curiosamente in una ricerca di deformazioni espressive. Il libro, che è uno dei primi testi tecnici dedicati al

31 e 32. Ch. Le Brun, Uomo-cavallo e uomo-leone, dall'edizione di Lavater curata da Moreau de la Sarthe, 1820.

genere satirico, uscì in edizione francese nel 1802,⁶² ma la dottrina si diffonderà in Francia in stretta dipendenza dalle mode scientifiche e letterarie dell'epoca.

Nel bestiario umano che invade sempre più prepotentemente la vignettistica dopo il 1820-1830 tutto fa pensare a un ribollire della fantasia, eppure esso presenta costantemente forme e combinazioni precise. Gli alfabeti con personaggi dalla testa di animale (1836) di Michel Delaporte, specializzatosi anche in scene infernali, sono preceduti da una serie di tavole (1834)⁶³ che riproducono le figure di Le Brun pubblicate nelle ultime edizioni di Moreau de la Sarthe. Il *Traité*

33. F. Lehnert, *Traité physiologique de la ressemblance animale*, 1839.

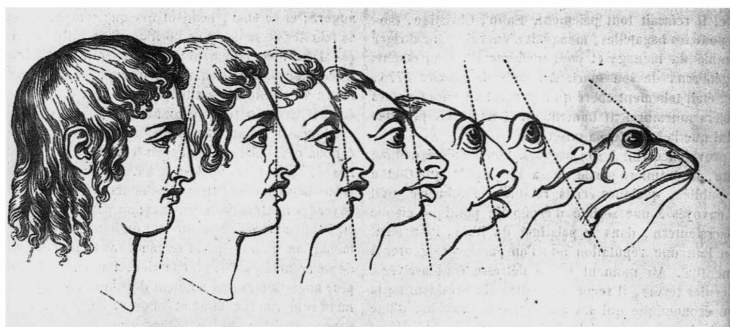


34. J.-J. Grandville, « Chi s'assomiglia si piglia », 1842.

physiologique de la ressemblance animale (1839),⁶⁴ dell'animalista alsaziano F. Lehnert, offre una variazione sullo stesso tema raggruppando le figure a tre a tre e vestendole all'ultima moda (fig. 33). Nella sua *Animalomanie* (1836), ristampata nel 1842,⁶⁵ Grandville abbina metodicamente gli animali amici dell'uomo – gatto, cani, capra e uccelli – ai loro padroni, i cui volti presentano gli stessi lineamenti (fig. 34). L'artista si ricollega inoltre alla graduazione dell'angolo facciale di Camper e della linea d'animalità di Lavater, capovolgendone l'evoluzione: « l'uomo scende verso la bestia » (1843),⁶⁶ e Apollo verso la rana (1844) (figg. 35 e 36).⁶⁷ Più che la teoria evoluzionista, la satira prende di mira la dignità umana. Le ricerche degli studiosi erano state seguite con molta attenzione negli ambienti artistici, ma è ancora Le Brun a destare il massimo interesse nell'opera di Lavater, ed è sempre lui a costituire il fulcro delle aspirazioni umanistiche in quelle composizioni. Tale azione a scoppio ritardato è efficace, e si estende a un insieme di sistemi. La complessa evoluzione che attraverso le sue aberrazioni erudite ha rinnovato la base tradizionale della zoologia umana finisce col far rivivere a tutti i livelli il suo stato originario. Le ossessioni che in Daumier (1832-1839) assumono una forma drammatica,⁶⁸ e che altrove sono in bilico fra la fiaba e la vita, sono connesse a questa nuova ed estrema fioritura di tradizioni



35. J.-J. Grandville, « L'uomo scende verso la bestia », 1843.



36. J.-J. Grandville, « Apollo scende verso la rana », 1844.



37. H. Daumier, 1841.



38. G. Cruikshank, *Zoological Sketches*, 1834.

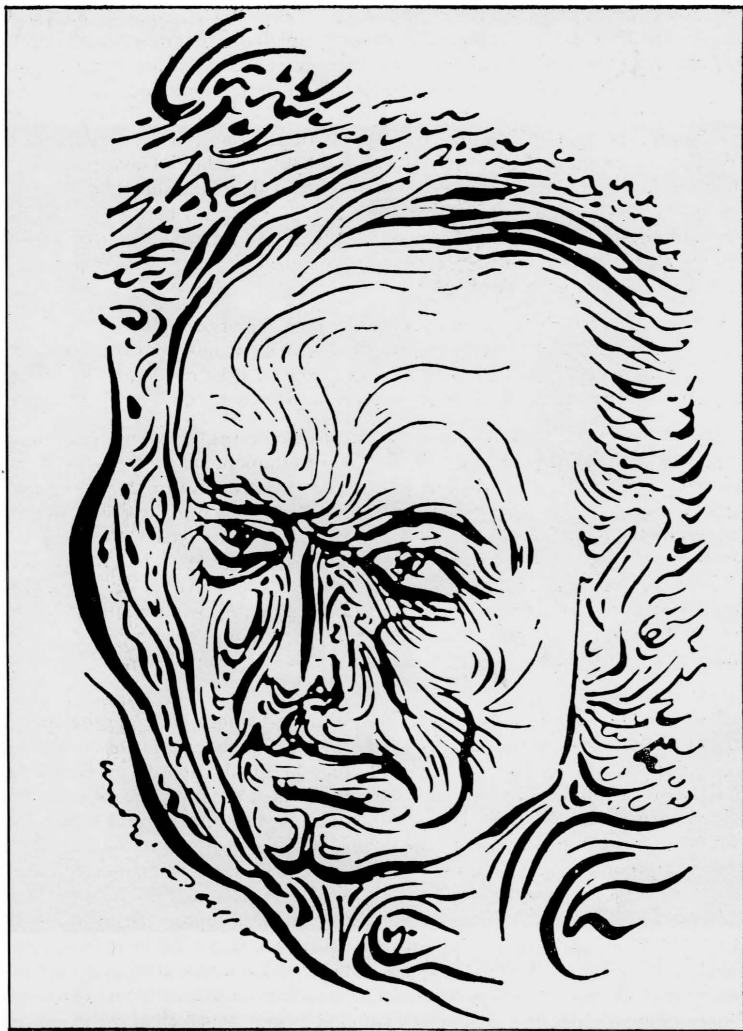
millenarie (fig. 37). In Inghilterra gli *Zoological Sketches* di Cruikshank (1834) sono collegabili allo stesso filone (fig. 38), ma tutti i tipi di questa produzione figurativa, con le bestie e gli esseri ibridi che rappresentano creature umane e che vediamo moltiplicarsi adesso nelle illustrazioni di La Fontaine, dei racconti umoristici e delle satire, rispecchiano, quali che siano le loro origini immediate, questa antropologia. « Una lince dalla faccia di pecora » (1834), « una testa di coniglio che aveva qualcosa del serpente » (1839),⁶⁹ esclama Gavarni, « poeta della storia naturale dell'umanità », ⁷⁰ descrivendo alcuni dei suoi modelli, mentre la rappresentazione di una scena di ballo a Parigi, coi cavalli al galoppo, simboleggiante la politica di quello stato (1842)⁷¹ e ideata da Grandville come immagine del mondo alla rovescia, offre a Balzac una nuova occasione per proclamare le proprie convinzioni:

« Il carnevale, Sire, è l'unica cosa in cui l'Uomo sia superiore agli animali. Non si può contestargli quest'invenzione. In quei giorni si riconoscono con certezza i vincoli che legano l'Umanità all'Animalità, perché nell'Uomo divampano allora tante passioni animalesche che nessuno potrebbe mettere in dubbio tali affinità ».

Il passo commenta una trovata scherzosa, ma il modo e gli stessi termini con cui l'autore espone il suo pensiero si ricollegano direttamente al genere di problemi dibattuti nei trattati di erudizione e di scienze positive. E furono sempre quei rigidi ragionamenti a ispirare le raffigurazioni dell'epoca romantica. Gli uomini segnati da tratti animaleschi, come per un ricordo,⁷² il circo delle bestie ammaestrate, più acute e più abili di noi, il gioco burlesco della caricatura, si riallacciano alle antiche speculazioni sui rapporti segreti fra gli esseri viventi. Anche quando non vi si riconoscono segni specifici, l'idea di una fauna accostata a un popolo o ad un ceto sociale, ad un'immagine « realistica » dell'uomo, che ha ossessionato i romantici, concorda con l'essenza e la natura di quel mondo.

I surrealisti della nostra epoca non potevano rimanere indifferenti a queste speculazioni sulle forme animali, ed alcuni di essi si sono serviti delle loro prime espressioni figurative. Due ritratti di Philippe Soupault, uno dei fondatori del movimento, ad opera di Labisse e Masson, si rifanno direttamente ai loro modelli: all'uomo-cane di G.B. Della Porta, l'uno, all'uomo leonino di Rubens, l'altro, come abbiamo dimostrato nella prima edizione delle nostre *Aberrazioni* (1957).⁷³ Sono sempre le più antiche illustrazioni della dottrina, che vediamo riaffiorare ancor oggi (figg. 39 e 40).

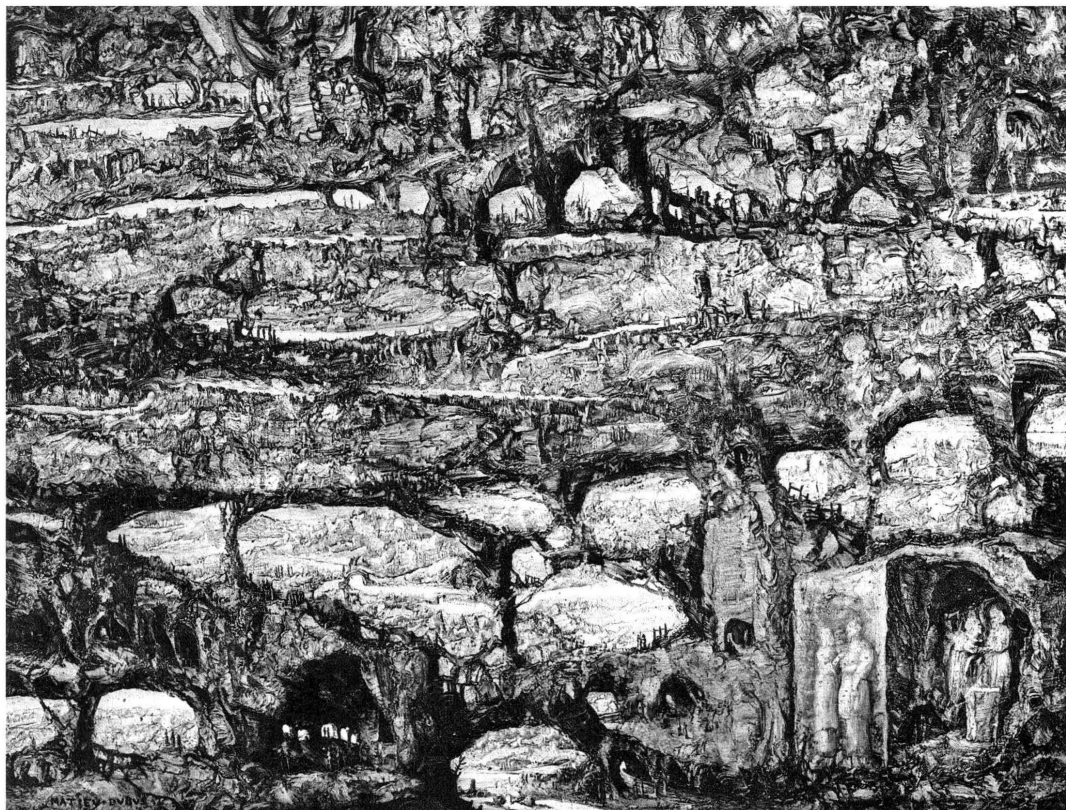
Dopo aver pervaso il Medioevo e il Rinascimento, dopo essere rinato nelle speculazioni secentesche, il pensiero dell'antichità rivive nei suoi molteplici aspetti. Per una strana contraddizione, sono le idee innovatrici della scienza dell'uomo a riesumare e diffondere le credenze primitive definite da una visione e da un sentimento. Persino al giorno d'oggi la bestia primordiale si manifesta nei nostri movimenti e nei nostri tratti. Il fotografo che ha colto quelle rassomiglianze e ideato quegli accostamenti con volti di contemporanei per un settimanale parigino lo ha fatto senza riflettervi, senza avere un'idea del loro significato recondito, come certamente avvenne in origine, all'alba dei tempi. I romantici hanno rintracciato le stesse analogie, ma attraverso le teorie e le leggende cui queste avevano dato origine.



39. Philippe Soupault ritratto da Masson, « Le Monde », 1981.



40. P.P. Rubens, Uomo leonino.



41. M. Dubus, Distruzione di Sodoma e Gomorra, XVII sec., Parigi, Coll. J. Combe.

Pietre figurate

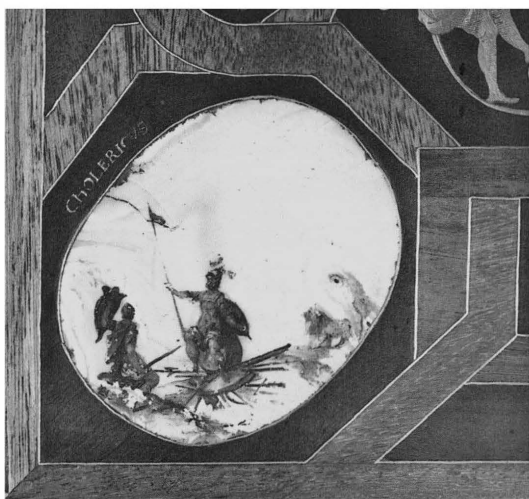
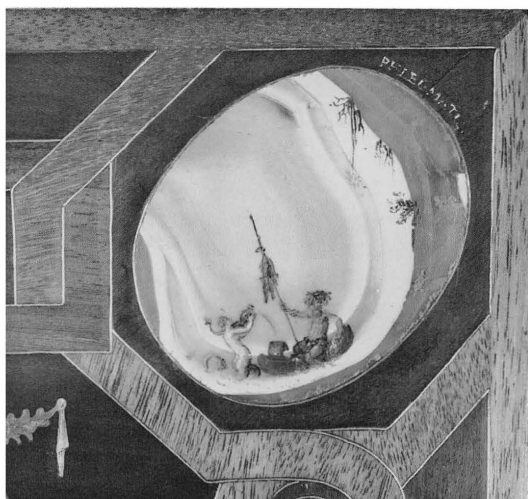
« Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti, se avrai a invencionare qualche sito, potrai lì vedere similitudine di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure, grandi valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti e infinite cose, le quali tu potrai ridurre integra e bona forma.

« E interviene in simili muri e misti come del sòn di campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu imaginerai ».¹

Questo passo, uno dei più celebri di Leonardo da Vinci, si può citare pari pari a proposito di uno strano quadro che a prima vista sembra rappresentare semplicemente un tratto di muro fatto di sassi, in cui si delineano però paesaggi fantastici.² Gli strati di malta vi disegnano delle specie di riquadri sovrapposti, simili alle ampie maglie di una rete; alberi pietrificati, avvinti a rocce, formano una struttura irregolare che racchiude pietre marmorizzate in cui si spalancano spazi senza fine con fiumi e valli, monti e laghi. Il paesaggio è desolato, tutto irto di macigni. Negli scomparti superiori sorgono innumerevoli ruderi sminuzzati che assumono forme sempre più bizzarre – dolmen, menhir, arche vuote, muri crollati, patiboli – e in questa immensa distesa su cui incombono sofferenza e morte vagano smarrite minuscole figurine. Intere città, devastate come da un incendio o un sisma, vi appaiono ridotte a scheletri: è un paesaggio apocalittico che in alto svanisce nel caos delle venature della pietra, come nel fumo di una fornace (fig. 41).

A destra, in primo piano, vediamo in una caverna due personaggi, uno dei quali in atteggiamento supplichevole, ritti dietro un tavolo (o un altare?) rustico; a sinistra dell'ingresso un altro gruppo di tre uomini sembra spiccare in rilievo su una parete rocciosa. Le figure vive e quelle di pietra sembrano tuttavia personaggi di una stessa azione, e ci forniscono in un certo senso una chiave della composizione in cui le varie visioni sono tutte ricavate dai minerali. In questo quadro, dove tutto è enigma e confusione, si riconosce però un episodio della *Genesi*: i tre personaggi che si stagliano misteriosi sulla roccia sono i tre uomini apparsi ad Abramo prima della distruzione di Sodoma e Gomorra, e gli altri due rappresentano il patriarca che intercede presso Geova in favore delle città condannate. Quelle che si vedono profilarsi su tanti orizzonti sono le città della Pianura, e l'intera Pianura devastata coi suoi abitanti e le piante della terra. Lo scatenarsi degli elementi che le inghiotte è il torrente di zolfo e di fuoco che Dio fece precipitare dal cielo. I personaggi che si fanno strada nel dedalo di radici e di rovine, in gruppi di due o tre, corrispondono al numero dei superstiti. Più che di un'illustrazione fedele si tratta di un'evocazione, che si intravede nelle macchie e nelle pietre sovrapposte « come del sòn di campane », in cui si odono parole.

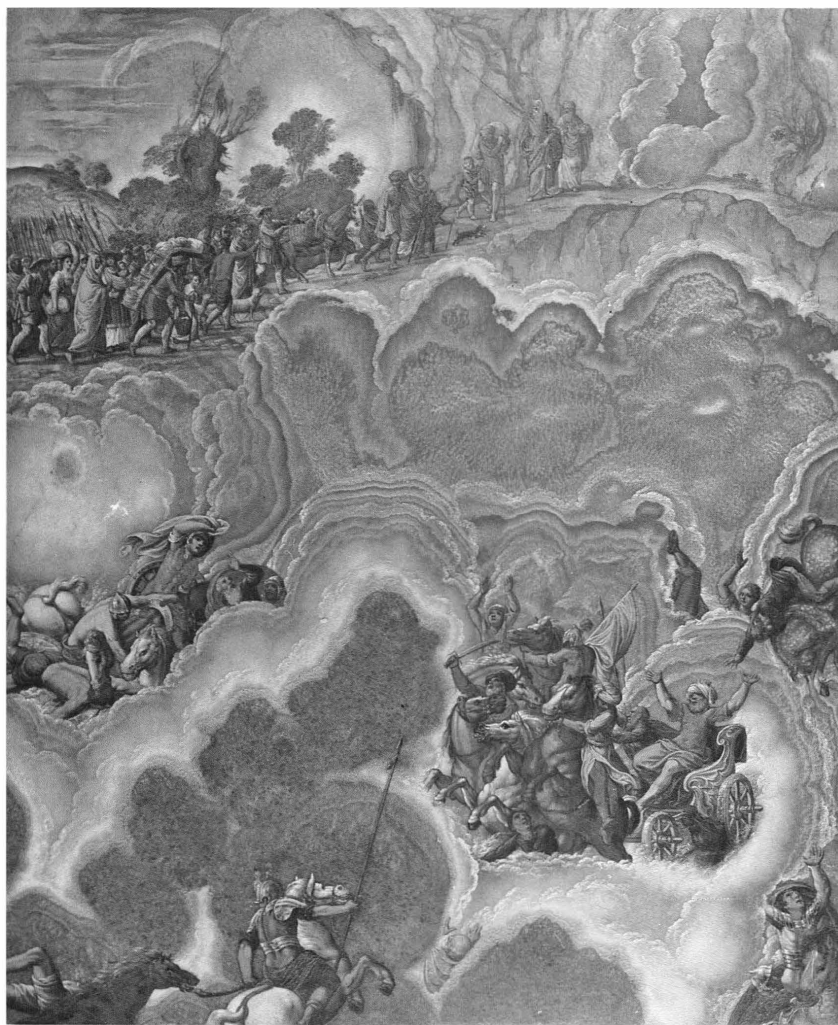
Il dipinto, dovuto a un artista fiammingo stabilitosi all'Aia, Matieu Dubus (1590-1665), fu eseguito in pieno Seicento. Il procedimento era in uso da qualche



42. Dipinto su agata; i Sanguigni, i Flemmatici, i Collerici e i Melanconici. Berlino, *Cabinet* di Filippo II. Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen Kulturbesitz, Berlino Ovest.

tempo, ma di solito veniva applicato direttamente sulle pietre. Conosciamo parecchi quadri nei quali le figure sono dipinte su agata o su marmo, le cui stesse venature costituivano lo sfondo paesistico. Un mercante e collezionista di Augusta, Philipp Hainhofer, si specializzò perfino nel commercio di tali oggetti; i *Kunstschränken* (armadi di meraviglie) da lui consegnati nel 1617 al duca Filippo II di Pomerania e nel 1632 al re Gustavo Adolfo di Svezia comprendevano numerosi pannelli realizzati in tal modo.

La descrizione del primo di questi mobili, compilata quando esso venne ultimato, enumera le pietre dipinte precisando per alcune il carattere figurativo; un diaspro con le tre Parche, ad esempio, rappresentava di per sé un paesaggio con edifici « somiglianti ».³ Quest'ingegnosa interazione fra materia e figura, in cui la prima è supporto della seconda, si ritrova in varie composizioni. I meda-



glioni dei Quattro Temperamenti presentano personaggi allegorici su agate la cui superficie lucida ricca di venature suggerisce profondità e luminosità (fig. 42): vi si scorgono acque, rocce, squarci di cielo e rilievi del suolo. Ogni gemma veniva scelta sulla base del tema: strati consistenti con ampie ondulazioni per i Flemma-tici (una divinità marina e un tritone), superfici tormentate per i Melanconici (un uomo e una donna immersi in meditazione) e i Sanguigni (una coppia d'innamo-rati con una musicista), luci marezzate per i Collerici (due guerrieri armati con un leone).⁴ Questi sfondi quasi astratti accompagnano le figure come un sottofondo musicale sottolinea la recitazione di una poesia.

In certi casi l'iconografia sembra nascere direttamente dall'arabesco. Il *cabinet* del sovrano di Svezia contiene due grandi lastre d'agate (cm 43 × 35,5) in cui la raffigurazione del passaggio del Mar Rosso e del Giudizio Universale è come

43. J. König, *Passaggio del Mar Rosso*, dipinto su un'agate. Uppsala, *Cabinet* di Gustavo Adolfo, 1632.



44. J. König, Giudizio universale, dipinto su un'agata. Uppsala, *Cabinet* di Gustavo Adolfo, 1632.

suggerita dalle volute della pietra;⁵ Johann König (1586-1635), autore di quelle scene, non ebbe che da seguirne il disegno. Il corteo dei figli d'Israele avanza lungo lo spazio vuoto compreso fra le venature mazzate, simili al mare che si apre. La colonna di nubi e le acque che si richiudono sono effetti creati dal turbinio inarrestabile delle spire, ed è la concrezione minerale ad inghiottire i



carri, i cavalieri e tutto l'esercito del Faraone (fig. 43). La scena della fine del mondo mostra i reprobì che sprofondano in quegli stessi flutti torrenziali, mentre nella pace della zona superiore compaiono il Cristo, assiso sull'arcobaleno fra la Vergine e san Giovanni, e tutt'intorno gli eletti. Le venature lattiginose e le fumosità profonde sono l'immagine stessa di uno sconvolgimento cosmico (fig. 44). Il mobile è inoltre decorato da lastre di marmo, una delle quali raffigura un tratto di mare in cui si svolge una battaglia navale, copiata da un'opera di Callot (fig. 45).⁶

Queste pietre figurate giungevano a Hainhofer dall'Italia; nel suo carteggio col fratello, a Firenze nel 1611, si parla spesso di minerali in cui si delineano alberi e paesaggi. Per questo motivo egli li chiama spesso « fiorentini »: « pietre fiorentine », « *mit selbstgewachsenen Landschaften und geböwen* », « un bel paesaggio che Dio e la Natura hanno fatto nascere in un marmo di Firenze simile a una città con una grande torre » sono menzionati nella descrizione del suo viaggio a Dresda e ad Innsbruck, dove si era recato nel 1628 per farsi consegnare un *cabinet* eseguito in Toscana per l'arciduca Leopoldo d'Austria. Il mobile, simile a quelli che lo stesso

45. Battaglia navale, copiata da un'opera di J. Callot e dipinta su una lastra di marmo. Uppsala, *Cabinet* di Gustavo Adolfo, 1632.

Hainhofer faceva costruire, era tutto intarsiato di agate, cornaline, calcedoni e diaspri, con quadretti dipinti a olio in modo da far giostrare l'arte con la natura, « *ars und natura mit ain ander spielen* ». ⁷

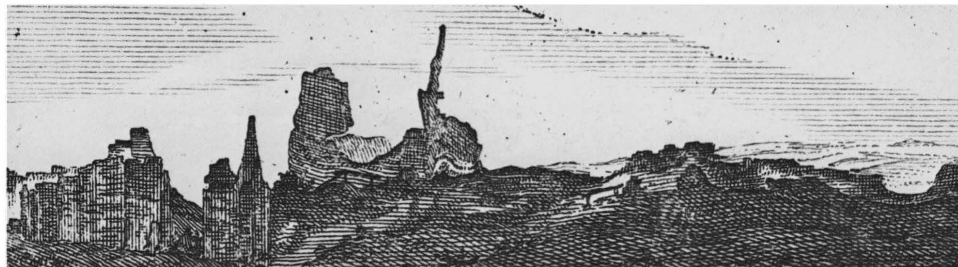
La combinazione fra arte e natura è realizzata interamente dall'arte quando lo stesso marmo viene riprodotto con la pittura; paesaggi, case, vascelli su mari tempestosi, figure umane e intere scene vi compaiono fra meandri minerali imitati dalla stessa mano. Una bella serie di imitazioni del genere si può vedere nella chiesa di campagna di Appending, in Baviera, i cui altari sono rivestiti da finti marmi dipinti su legno. L'insieme proviene dallo studio degli Zellnes, padre e figlio, specializzati in *Gemalten Marmorierungen* nelle quali il genio barocco prosegue il suo gioco di fantasia, su di un supporto ancora più povero che non gli fornisce alcuno spunto. ⁸



46. Cristo in croce, figura naturale di un marmo. Copenaghen, 1696.

In questo periodo sono in voga certe pietre prodigiose, in cui si crede di scorgere un riflesso del mondo circostante. Le ritroviamo nella maggior parte delle *Kunst-kammern* in cui venivano accumulate opere d'arte, strumenti scientifici, oggetti esotici e ogni sorta di curiosità naturali, e in particolare in una delle più celebri di tali raccolte, quella del castello di Ambras in Tirolo, culla del collezionismo absburgico. Ancora nel 1687 un viaggiatore osservava nella quattordicesima galleria « pietre che rappresentano alberi, frutti, conchiglie, animali, e che sono opere pure della Natura ». ⁹ Non si tratta unicamente di paesaggi: fra quelle sinuosità sfumate si delineano anche esseri animati ed oggetti.

I cataloghi dei musei menzionano frequentemente meraviglie del genere, fornendoci indicazioni più precise circa il loro aspetto. Particolarmente rivelatore è quello di Olaus Worm, medico di Copenaghen, pubblicato a Leida nel 1655. ¹⁰



47. « Marmi di Ferrara ». Paesaggio urbano e rovine di città, Amsterdam, 1703.

Come Hainhofer, anche quest'autore definisce tali pietre « fiorentine »; esse sono normalmente di colore cinerino, ma percorse da macchie scure e da linee brune fra le quali emergono torri, templi, monti, fiumi e intere città. La raccolta annoverava tre pezzi del genere: 1. Un marmo grezzo con una città bagnata da due fiumi, torri di altezza vertiginosa e rovine « stagliantesi con eleganza, come dipinte dal pennello di un artista »; 2. Una pietra levigata, recante anch'essa una torre, alcuni edifici e case disseminate irregolarmente; 3. Un globo terrestre armoniosamente creato dalla Natura.

Il commento aggiunge che secondo un naturalista italiano, Ferrando Imperato (1599),¹¹ esiste un altro marmo, quello del monte Sinai, dotato di caratteristiche analoghe: la pietra è di colore biancastro, talora con sfumature rosse, e contiene figurazioni vegetali. In qualunque senso la si spezzi, vi si vedono profili scuri di alberi e arbusti.

Sempre a Copenhagen, anche il museo reale conteneva marmi con « diverse figure eleganti », su uno dei quali si stagliava un Cristo in croce « nella varietà dei suoi colori secondo il modo delle pietre fiorentine in cui la Natura sola imprime città, torri e tetti ». Esso è riprodotto in una stampa (fig. 46) sulla quale si vede un quadro incorniciato dove il Crocifisso compare fra il sole e la luna come una forma chiara; venature e crepe evocano un paesaggio di montagna.¹² A questo proposito il catalogo¹³ segnala che Athanasius Kircher riferisce che nel 1664 era stata trovata in un campo di Tivoli una pietra col monogramma INRI, e che esiste un frammento di marmo o di selce recante un'effigie naturale della Vergine. Le *Ephemerides Medico-Physicae Germanorum* del 1670 parlano di un globo di marmo con lo stemma della Casa d'Austria.

Trenta frammenti rarissimi di « marmo fiorentino » figuravano nel museo Brackenhoffer di Strasburgo,¹⁴ e alcuni « marmi fiorentini », in cui la natura aveva raffigurato degli alberi come nelle pietre del Sinai, si trovavano a Kiel.¹⁵

Alcune di queste rarità ci vengono presentate dalle illustrazioni di una raccolta olandese:¹⁶ si tratta di due « marmi di Ferrara », uno dei quali crea con le sue stratificazioni compatte un lungo paesaggio urbano dal profilo merlato che si staglia su di un cielo nuvoloso, mentre l'altro reca rovine simili alle devastazioni del quadro di Dubus (fig. 47). C'è inoltre un « marmo egizio » con un'immagine di san Paolo che sembra dovuta a un ritocco, e una « agata tedesca » i cui strati variopinti riproducono, probabilmente non senza l'intervento ausiliare di un intarsiatore, un porticato rustico che si apre su di una vallata. Anche nelle miniere della Germania si potevano trovare, secondo certe indicazioni,¹⁷ pietre con immagini di piante e di pesci.

Su di un foglio volante di Norimberga, datato 1631,¹⁸ è rappresentata un'escrecenza a forma di leone comparsa sulle mura della città, nei pressi della torre occidentale; si tratta però di un'allegoria politica, il leone svedese pronto a balzare sul drago del Papato, tradotta mediante una litologia allora in voga (fig. 48).

Anche l'Italia, che forniva quei minerali a tutta l'Europa, aveva le proprie raccolte.¹⁹ Nei cataloghi dei musei Settala di Milano (1664)²⁰ e Cospi di Bologna (1677)²¹ sono descritte diverse pietre: selce (a forma ovale, col disegno di una croce), alabastro (con una maestosa testa barbata), agata (con la pianta di una fortezza pentagonale),²² e molti « marmi fiorentini ». La fama di tali oggetti, precisa il testo italiano, è dovuta ad autori stranieri come il Worm. I quadri naturali differiscono da quelli dipinti in quanto penetrano in profondità; il disegno non si trova soltanto in superficie, come nelle figure eseguite da artisti, ma traversa tutta la pietra. Nei marmi di Firenze predominano i paesaggi: vedute urbane, panorami montuosi, marine dai cieli coperti di nuvole. I soggetti evocati dalle descrizioni sono gli stessi che ci sono pervenuti nelle composizioni ideate dagli artisti del Nord. Le immagini sono

« così bene intese, che l'Arte medesima non sa che correggerli. Onde ovunque sono appese riescono d'ornamento più ragguardevole di qualunque finissimo arazzo, e della porpora stessa ».

Nelle due raccolte esistono quadri raffiguranti il medesimo episodio. Nella galleria milanese,

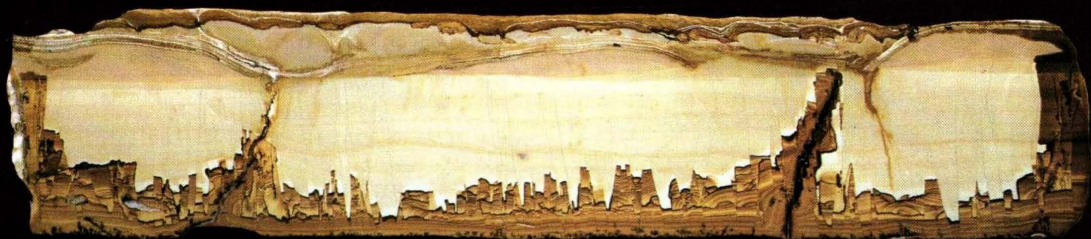
« Due piccole pietre, che fendute in mezzo mostran dipinta una Città messa a fuoco, qual sovente si vede Troia da' Pittori ritratta ».

« Un Quadro di Marmo di Firenze di campo bianco, venato di rosso, e scuro, e d'altri colori così disposti dalla Natura, che riducono a memoria l'eccidio miserabile di Troia, rappresentando Città e Rocche incendiate »

era conservato nella collezione bolognese. La descrizione va tenuta a mente quando si considera il quadro di Dubus, in cui le pietre sono dipinte con pennellate di ocra rossa, verde e bruna su di una imprimitura bianco d'avorio, e dove ritroviamo una veduta di città in rovina. Il muro costruito dal fiammingo è fatto di marmi fiorentini e contiene una visione analoga. L'unica differenza è costituita dall'interpretazione: l'Italia vi scorge un'epopea dell'antichità classica, il Nord un cataclisma biblico. Le venature del minerale sono sempre associate a una deflagrazione. Pur riferiti a figurazioni diverse, tali passi confermano l'iconografia del quadro.



48. Il leone di Norimberga, foglio volante, 1631.



IV. Marmi ruiniformi. Parigi, Coll. Cl. Boullé.



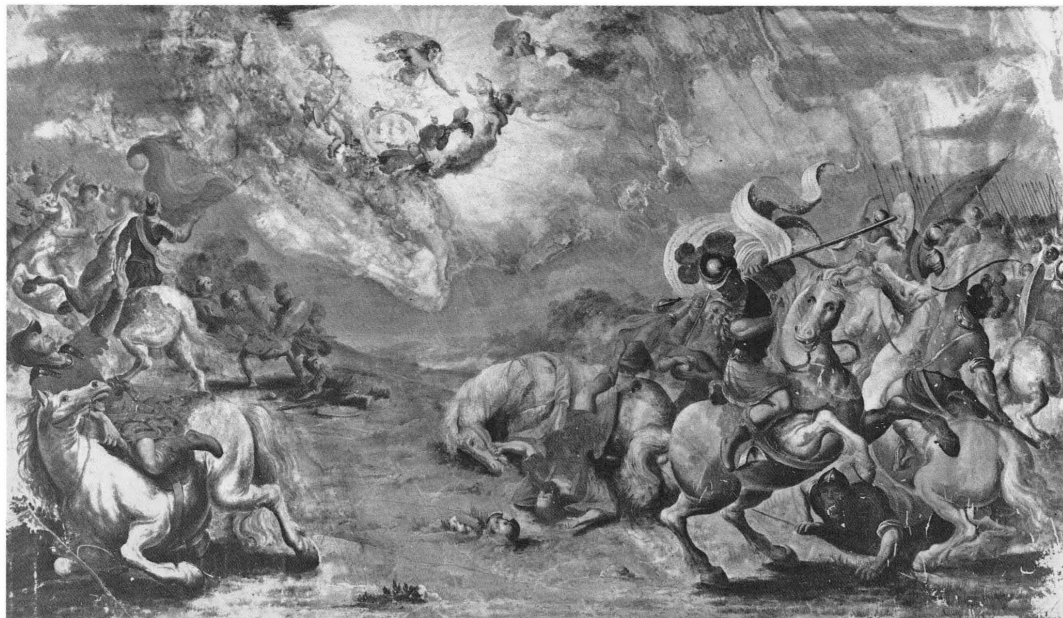
V. Calcari con paesaggi, Toscana. Parigi, Coll. Cl. Boullé.



49. Antonio Carracci, *La Vergine e il Bambino con san Francesco e l'Annunciazione*, dipinti su una lastra di alabastro, prima del 1618. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Uno di questi volumi contiene inoltre descrizioni di marmi ritoccati da artisti. Il catalogo di Milano ne menziona due: uno rappresenta un monte con una grotta in cui è stata inserita la figura di san Gerolamo col leone, e l'altro un albero popolato di uccelli. Il testo precisa che queste aggiunte sono opera di artisti: « *ars pinxit* », « *ars adaptavit* », sono espressioni che si contrappongono a quelle usate in genere per le immagini naturali, come « *a natura sine omni artis ministerio* », « *a natura depicti* ». Su questo punto il testo è categorico.

Esempi di tale procedimento sono due composizioni attribuite ad Antonio Carracci (1589-1618), provenienti dalla raccolta Farnese e attualmente appartenenti alla Galleria Nazionale di Napoli.²³ Esse rappresentano la Madonna e il Bambino con san Francesco e l'Annunciazione, dipinti su di una lastra d'alabastro (fig. 49) le cui macchie evocano le ombre e la luce celeste. Maria, col Figlio sulle ginocchia, riposa su di una vaporosa voluta, e la colomba dello Spirito Santo compare cinta da un'aureola evanescente mentre l'angelo sembra irrompere attraverso uno squarcio aperto dal vento nelle nubi. Il pittore ha disposto sapientemente le sue figure piene di grazia, ma l'atmosfera soprannaturale e l'afflato misterioso sono dovuti alla natura.



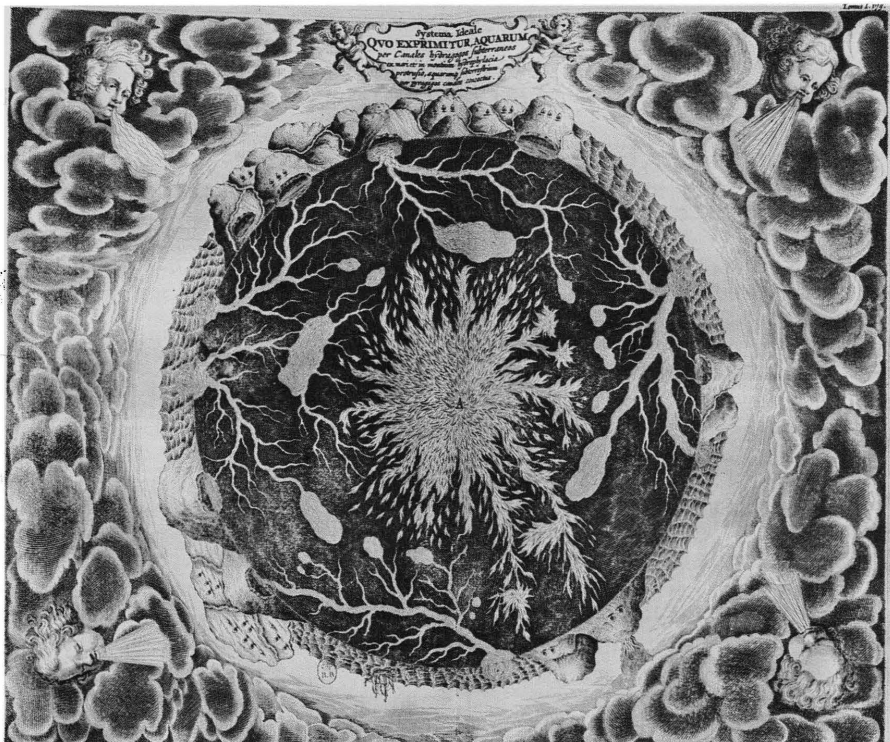
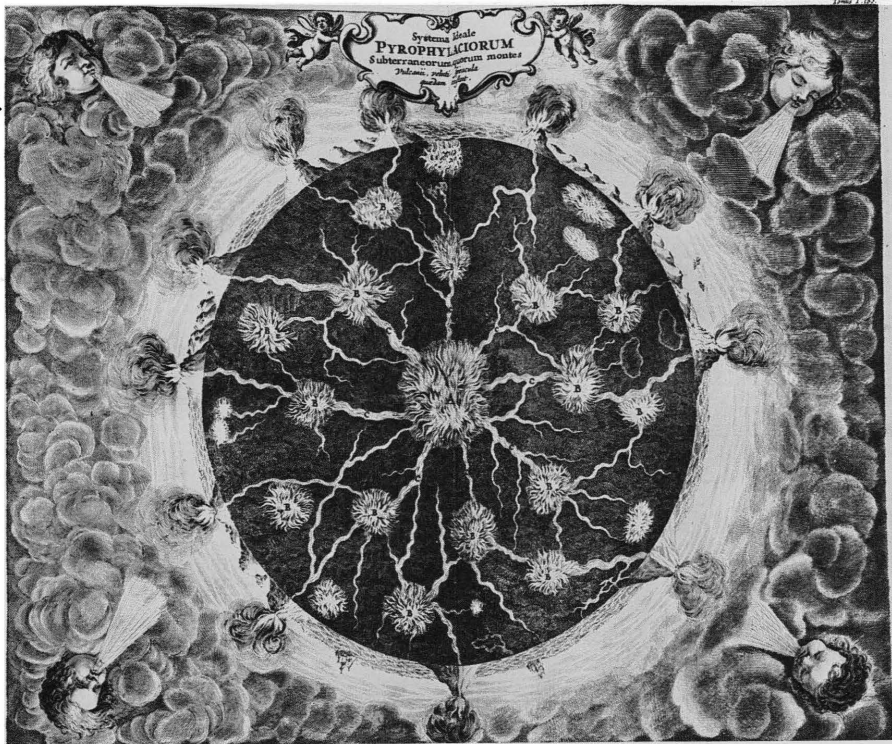
50. Bonavita, *La caduta di san Paolo*, Ajaccio, Musée Fesch.

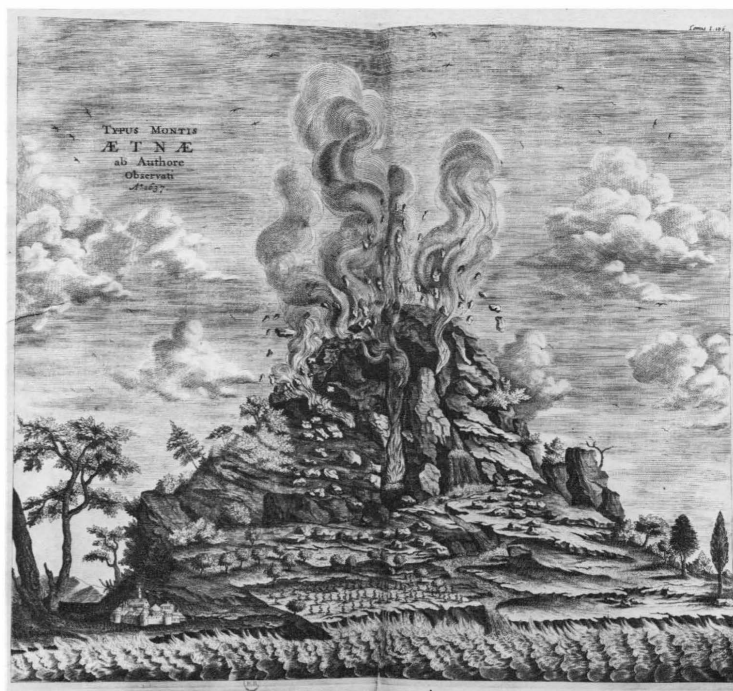
Nella *Caduta di san Paolo* dipinta dal Bonavita su marmo variegato (Ajaccio), la scena si svolge in mezzo a un cataclisma minerale che travolge uomini e cavalli (fig. 50).

Le pietre contenenti figurazioni, i marmi e le agate dai paesaggi tormentati dove si muovono figure che vedremo moltiplicarsi nel corso del Seicento sono il portato di un'unica speculazione sull'arte della Natura e la natura dell'Arte, in cui pietra e vita si sovrappongono e si confondono nello scatenamento delle fantasie barocche. Tutto ciò si ricollega ad un antico sostrato metafisico e leggendario che rivive a sua volta in tali forme.

Ad Athanasius Kircher, gesuita tedesco trapiantato a Roma e visionario-studioso dalle ambizioni sconfinite, dobbiamo il compendio più completo di queste dottrine. L'opera, che risale al 1664,²⁴ attinge a numerose fonti ma le rinnova in una sintesi che è parte di un'ampia cosmogonia. Il suo *Mondo Sotterraneo* è grandioso e fiabesco (figg. 51 e 52): mari di fuoco e d'acqua, comunicanti fra di loro attraverso i canali e i fiumi che alimentano gli oceani e i vulcani della superficie terrestre, ne attraversano le distese. Con le sue cavità e le sue arterie, lo spaccato del globo terrestre evoca un organismo animale; in quelle caverne abitano uomini e demoni, fiere e draghi, mentre minerali e metalli vi nascono spontaneamente assumendo spesso aspetti inquietanti. La natura è un geometra, un ottico che segue tutti i progressi della prospettiva, ed è anche un pittore. Essa pensa e agisce come l'uomo, o meglio è soggetta all'azione delle stesse potenze superiori. La prima parte del libro VIII, dedicata alla *Mineralogia*, contiene un'ampia trattazione delle forme, delle figure e delle immagini che la Natura disegna nelle pietre e nelle gemme, e inoltre delle loro origini e cause.

51. A. Kircher, *Il mondo sotterraneo, Il fuoco e l'acqua*, 1664.

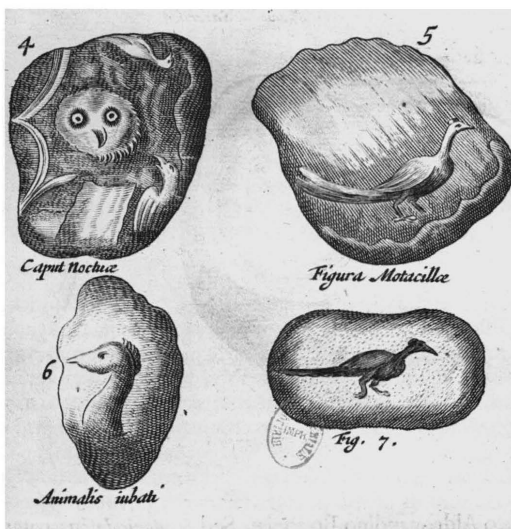
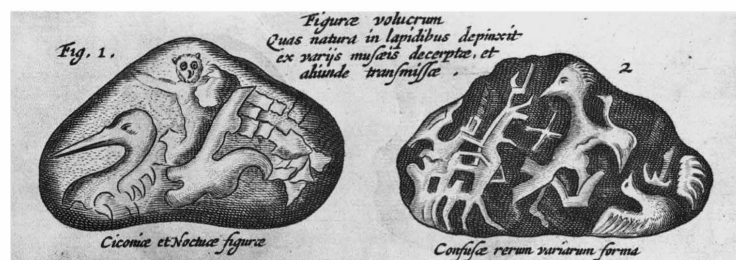




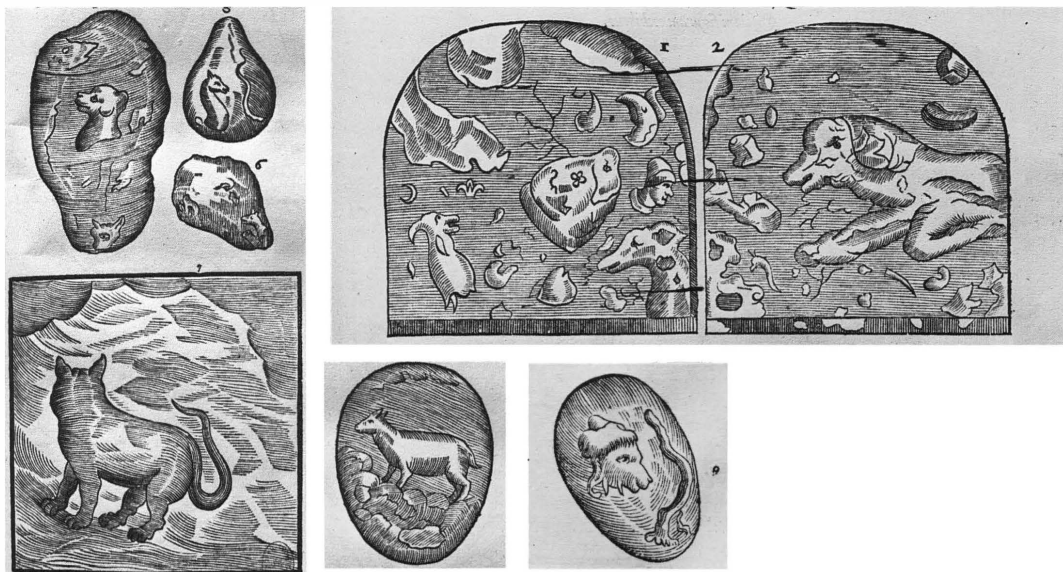
52. A. Kircher, *Il mondo sottomarino*,
Un vulcano, 1664.

L'autore procede metodicamente. Dapprima egli divide le pietre in base ai soggetti (figg. 53-56): figure geometriche e tutte le lettere dell'alfabeto; visioni celesti – asteroidi e stelle, falce di luna e sole; mondo terrestre – paesaggi, vegetazione, città; esseri viventi – uccelli, quadrupedi, uomini; immagini religiose – Cristo, la Vergine col Bambino, la Madonna di Loreto, san Giovanni Battista, san Gerolamo. Quindi ne spiega la formazione in quattro modi: 1. Cause fortuite; 2. Disposizioni del terreno che funge da matrice e attitudine delle forme e degli umori alla pietrificazione; 3. Magnetismo che agglomera forme consimili; 4. Volontà divine e angeliche.

Piante e pietre nascono dallo stesso suolo, e in esso le loro sostanze si mescolano dando luogo a una contaminazione. Il muschio vegetale penetra nei minerali e si trasforma in erbe e in frutti pietrificati, mentre nei cristalli e nei marmi germogliano degli arboscelli. Certe pietre a forma di animale sono fossili, ma in terreni e materiali atti ad accoglierle nascono anche immagini perfette, come sotto l'azione delle correnti magnetiche che provocano la galvanoplastica. Allo stesso modo si formano nell'interno di certe pietre le immagini sacre; oggetti di culto, crocefissi abbandonati sul suolo durante lavori di sterro s'imprimono in esso con l'andar del tempo, com'è avvenuto per l'iscrizione INRI di Tivoli. Stretta fra due lastre di marmo sepolte sotto terra, la figura finisce col penetrare profondamente nella loro sostanza. Ma tutte queste cause occasionali divengono feconde soltanto grazie alla provvidenza divina, che determina nella Natura un così gran numero di



53 e 54. A. Kircher, Città con torri. Figura naturale in un marmo e pietre figurate con uccelli, 1664.



55. A. Kircher, *Pietre figurate con quadrupedi*, 1664.

effetti prodigiosi: la genesi delle immagini nelle pietre è frutto delle medesime forze che presiedono alla nascita delle nuove stelle nel cielo e dei mostri sulla terra.

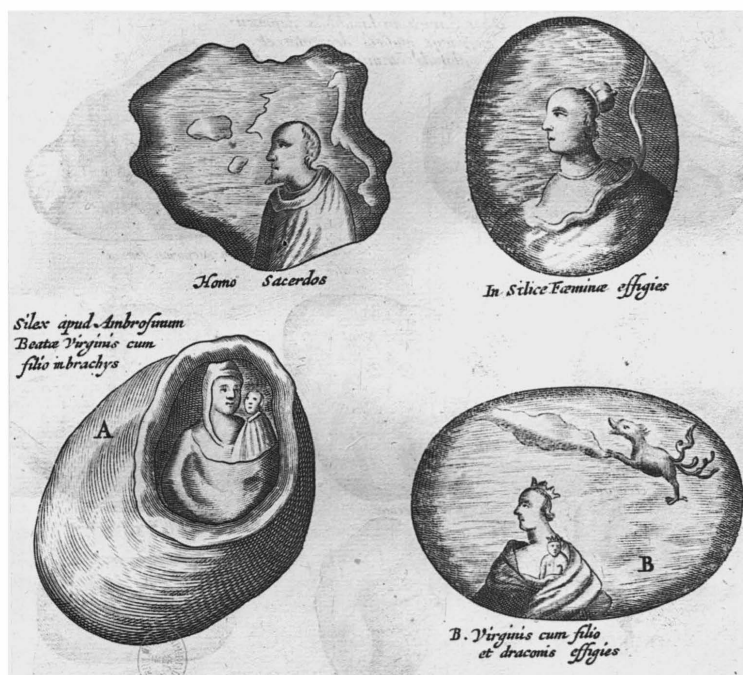
Il libro fornisce inoltre istruzioni di carattere chimico. Le figure devono essere dipinte su carta, mescolando al colore del vetriolo e altri liquidi corrosivi; se messa fra due tavolette di marmo accuratamente levigate, la pittura ne compenetra la sostanza in capo a due o tre mesi. Si può anche dipingere direttamente su di una superficie di marmo bianco con ammoniaca e acido nitrico sapientemente mescolati ad altri elementi, e allora tutto il materiale solido accoglierà l'impronta del disegno. Parecchie pietre figurate erano con tutta probabilità dei falsi.

Il testo è illustrato da esempi conservati nei musei (soprattutto nel museo Aldrovandi: uno solo appartiene alla raccolta Kircher) e provenienti da varie parti del mondo, dalla Terrasanta al Cile. Ora le figure vi emergono confusamente in mezzo a chiazze e asperità, ora vi si stagliano con nettezza; in certi casi l'illustratore ha inserito l'immagine voluta alterandone appena i tratti.

Le origini di tali visioni vanno ricercate nell'antichità classica. Nei suoi libri sulle gemme e sulle pietre, « la massima follia degli uomini », Plinio descrive una quantità di fenomeni analoghi. Un blocco di marmo di Paro, staccandosi dalla roccia lungo gli spigoli, lasciò vedere improvvisamente un'immagine di Sileno (XXXVI, iv). Nei dintorni di Munda in Spagna, là dove Cesare aveva sconfitto il giovane Pompeo, si possono vedere pietre palmate, vale a dire pietre che una volta spezzate presentano il contorno del palmo della mano (XXXVI, xxix). Le pietre asteriti contengono immagini del sole e della luna (XXXVII, xl.vii), e infine le venature di un'agata appartenente a Pirro « rappresentavano naturalmente, e senza intervento di arte » un gruppo mitologico: Apollo con la lira, le nove Muse e

persino gli attributi particolari di ognuna di esse (XXXVII, III). Altre meraviglie del genere vengono enumerate da Solino (230 c.).²⁵ Nelle agate di prima qualità, le venature disegnano varie creazioni della natura: le agate provenienti dall'India raffigurano ora foreste, ora animali. Nel *Trattato dei Fiumi* dello pseudo-Plutarco, apocrifo databile a un periodo anteriore al 227,²⁶ sono citati gli *autoglifi*, in cui è raffigurata la Madre degli dèi, i *filadelfi* che rappresentano figure umane (quando se ne pronuncia il nome si staccano da quanto li circonda e si accostano gli uni agli altri), i cristalli attorti in forme umane. Di tali descrizioni sono indicate le fonti: il *Trattato delle Piante* di Ctesifonte, il *Trattato delle Pietre* di Aristobulo, i *Racconti Tragici* o *Traci* di Trasillo di Mèndes.

Tutti i tipi di pietre figurate per opera della Natura erano noti ai lapidari greco-romani, e dalle loro descrizioni derivarono le leggende diffuse in Occidente



56. A. Kircher, *Pietre figurate con figure umane*, 1664.

fino alla nascita della mineralogia moderna. Il Medioevo, sviluppando ulteriormente tali teorie fantastiche dopo averle fatte proprie, arricchì anzitutto il mito dell'agata integrandolo man mano in un sistema che conciliava i testi sacri e le dottrine scientifiche.

Nella gemma di Pirro non si vede più un unico tema; il *Lapidario* di Marbodo, di cui si conoscono numerose versioni fra la fine dell'undicesimo secolo e il Quattrocento,²⁷ ce ne presenta continui sviluppi. Nel suo poema latino il vescovo

di Rennes cita fedelmente il testo di Plinio, facendo ricomparire le Muse e Apollo:

Natura, non artis opus, mirabile dictu.

In una versione francese della fine del dodicesimo secolo, non si tratta più di divinità antiche.

*De reis i véit om la figure
Ke est en li de sa nature,
Ou d'altre beste la semblance....*

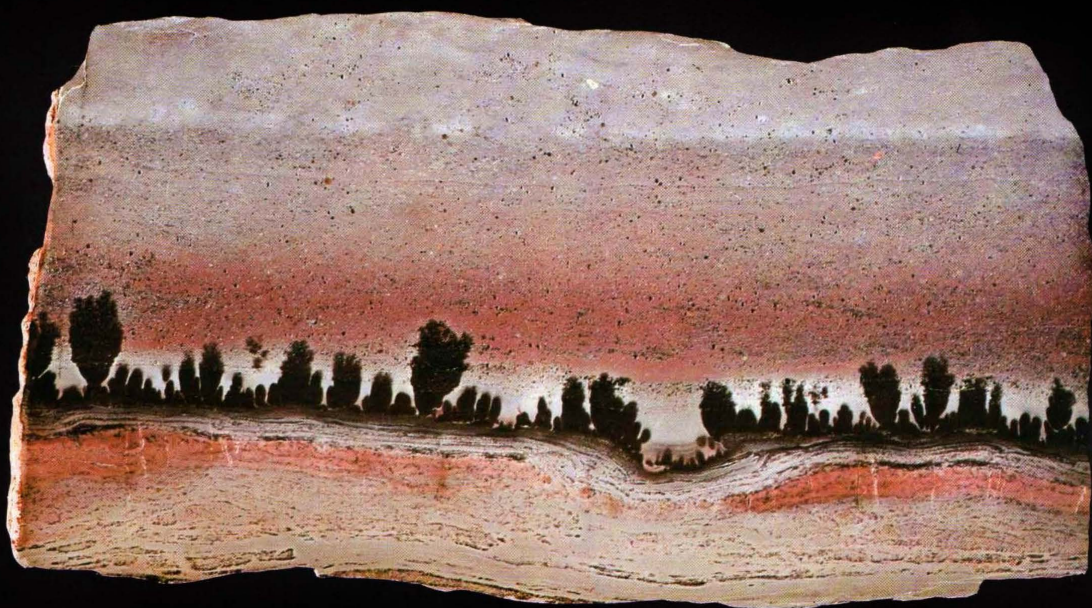
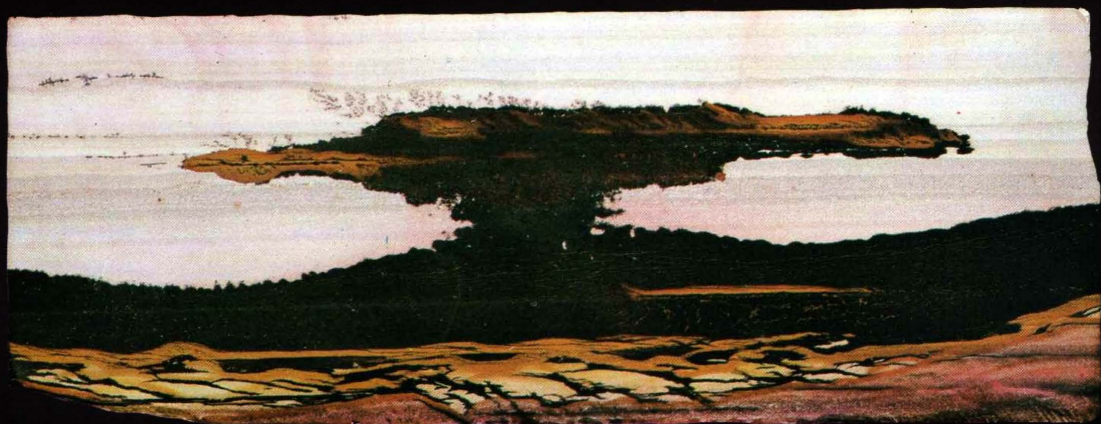
Mentre l'agata, al principio del Trecento,

*Vainnez i hat blanches ou perses,
Et s'i hat figures diverses
D'arbres et de rois coronés
De damedex bien aornés
Et formes de bestes sauvages.
Li roi Pirrus qui tant fut sages
Portoit ceste pierre en son doi.*

Il repertorio si riforma e si amplia. Il *Lapidario* che viene attribuito a Jean de Mandeville (morto nel 1372),²⁸ ma che sembra invece essere stato composto soltanto nel Quattrocento, non comprende più reminiscenze mitologiche. Il re Pirro e Apollo sono scomparsi; le agate contenenti figure naturali vengono dall'India (come quelle di cui parla Solino), sono di diversi colori e « hanno immagini di forme differenti: alcune sono teste d'uomini, altre sono in forma di alberi, di animali o di uccelli ». Dalle loro venature emerge il mondo intero: si tratta di pietre figurate per eccellenza. Molti sigilli antichi di origine sconosciuta sono però considerati da qualche tempo capolavori a *natura non ab arte*, come affermano il *Lapidario* di Alfonso il Saggio e il *Trattato dei minerali* di Alberto Magno.

Il mistero delle gemme incise e dei cammei, coi loro mostri e le loro divinità, divenne uno stimolo per le fantasie.²⁹ Sin dal Trecento, tali oggetti furono spesso chiamati « pietre d'Israele ». Il passo dell'Esodo (xxxii, 6) in cui Geova annuncia a Mosè di aver infuso la capacità di eseguire lavori di oreficeria e di incidere pietre da incastonare in tal Bezalel della tribù di Giuda e nel suo aiutante Aholiav della tribù di Dan, fece entrare l'antichità greco-romana nella Bibbia; a quelle gemme intagliate dai leggendari orefici furono attribuite virtù e poteri soprannaturali di ogni sorta. A questa categoria appartenevano però anche pietre create dalla Natura e per grazia di Dio, le cui virtù erano moltiplicate dalle figure che Dio vi aveva impresso. Erano gli astri a trasmettere quelle immagini nel momento in cui le pietre erano ancora in formazione nelle profondità della terra, a quanto precisa un leggendario libro dovuto a un filosofo, mago e re d'Israele, Gethel, spesso citato durante il Medioevo.³⁰ Secondo Conrad di Megenberg (1304-1374) quel testo, profondamente influenzato dal pensiero astrologico alessandrino e orientale, sarebbe stato redatto durante il soggiorno degli ebrei nel deserto, quando essi riponevano ogni loro speranza nei sortilegi e nei talismani: le ossessioni s'innestano persino sul tronco dell'Antico Testamento.

Tali teorie astrologiche trovano appoggio e conferma nella *Meteorologia* di Aristotele (Libro III, vii), in cui la genesi dei minerali è attribuita alle esalazioni che avvengono in seno alla terra. Ora, afferma Alberto Magno,³¹ le influenze siderali si esercitano più facilmente sulle sostanze vaporose in movimento. È risaputo, inoltre, che certe posizioni delle stelle nel cielo turbano la materia della generazione delle figure umane in modo tale da solidificarla in forma di orribili



VI. *In alto*: Diaspro, Oregon. Parigi, Coll. Cl. Boullé.
In basso: Arenaria diasprigna, provincia di Salamanca, Spagna. Parigi, Coll. Cl. Boullé.



VII. Septaria, costa cantabrica, Spagna. Parigi, Coll. Cl. Boullé.

mostri. L'impronta di queste figure umane o di altro genere sulle pietre, che sono una coagulazione del vapore, non può dunque avere altra causa, sia che le immagini vi appaiano intere, sia che vi figurino in parte. Tale azione è particolarmente profonda sull'onice, una specie di agata la cui materia è assai cedevole; il reliquiario dei Re Magi, a Colonia, ne contiene una su cui figurano due teste sovrapposte e un serpente che tiene nelle fauci spalancate la testa di un etiope, effigiati nelle venature bianche della pietra dalla Natura e non dall'Arte. Ma anche l'Arte può dare un suo apporto, aggiungendo raffigurazioni e sostanze colorate pietrificate poi dalla Natura o mediante operazioni alchemiche. Gli elementi del sistema kircheriano erano già stati formulati nel Duecento.

Come altri minerali, anche i marmi, le cui sfumature sono impresse e mosse con maggior forza dagli influssi celesti, possono far nascere delle immagini nei propri frammenti. Alberto Magno non cita come esempio il Sileno di Paro, ma una testa barbata e incoronata che si poteva vedere su di una parete del Tempio di Venezia.

Inoltre le pietre possono essere generate dall'acqua, che talora conferisce loro aspetti insoliti. In certe regioni dei Pirenei esse assumono forme arborescenti; lungo la costa danese era stato trovato in mare un nido con uccelli pietrificati, mentre nel Götaland esisteva una fontana che tramutava in pietra tutto quanto vi veniva immerso, come sperimentò l'imperatore Federico col suo guanto. Il mito della Gorgone non ha altri significati se non quelli riguardanti i poteri dei minerali e la disposizione degli umori in relazione a tali virtù. In tutti questi casi non siamo però di fronte a figure impresse, ma ad una trasmutazione diretta della materia nell'interno della stessa forma.³² Tutti i prodigi lapidari vengono via via inclusi in un sistema completo e coerente.

Gli eruditi del Cinquecento continuano a speculare su queste basi, ora risalendo alle fonti antiche ora moltiplicando le fantasie del Medioevo. Le menti sono ancora dominate dall'astrologia, dall'alchimia e da tutte le scienze magiche, e la mineralogia rientra spesso nel regno delle meraviglie. Nel 1566 viene pubblicata a Venezia un'opera dedicata alle gemme prodotte dalla natura e includente i trattati principali, fra cui il libro di Gethel (Thetel).³³ Gli autori si riferiscono costantemente alle teorie di Alberto Magno, di cui il Pomponazzi riporta lunghe citazioni (1520 c.).³⁴ Nel 1550 il Cardano espone un dubbio circa l'agata di Pirro:³⁵ un artista ha dipinto il gruppo mitologico e il resto è stato fatto dalla natura, poiché la pietra era sepolta in un luogo « dove le pietre agate solitamente sono generate ». Egli ne possiede tuttavia due esemplari incontestabili: in uno la natura ha dipinto i cerchi della sfera celeste e la terra rotonda come sopra le acque, e nell'altro una spaccatura della terra sembra emettere un fumo che « offusca » l'aria. La descrizione potrebbe riferirsi alle lastre di agata in cui abbiamo raffigurazioni di turbini cosmici. L'agata riproduce foreste, prati, animali, fiumi, fiori, alberi; più tardi si vedrà

..... en sa glace
Vivement empreinte la face
D'hommes et d'animaux divers,
La terre, le ciel, les étoiles,
La mer grosse de vents et voiles,
Monts, rochers, fleuves et bois verts...

Rémi Belleau, 1576.³⁶

Poissons, bêtes, oiseaux, bois, antres cavés,
Plaine, fleuves y sont par Nature engravés...

Isaac Habert, 1585.³⁷

La poesia scientifica sembra ispirarsi più a Marbodo e a Mandeville che a Plinio,³⁸ mentre l'interesse del Cardano è maggiormente attratto dalla leggenda delle pietre in genere.

Le pietre vivono, si ammalano, invecchiano e muoiono. Le pietre tagliate crescono. Le pietre si coprono di figure. Secondo l'Alberti, una pietra trovata in un campo a Verona conteneva il sigillo di Salomone tracciato dalla natura con precisione geometrica.³⁹ A Friburgo, una « pietra alabandina » recava delle figure di scimmie; a Anneberg « un'altra pietra alabandina » aveva forma di croce. Nella Selva Ercinia (Erzgebirge), le particelle d'oro disegnavano sui sassi svariate figure

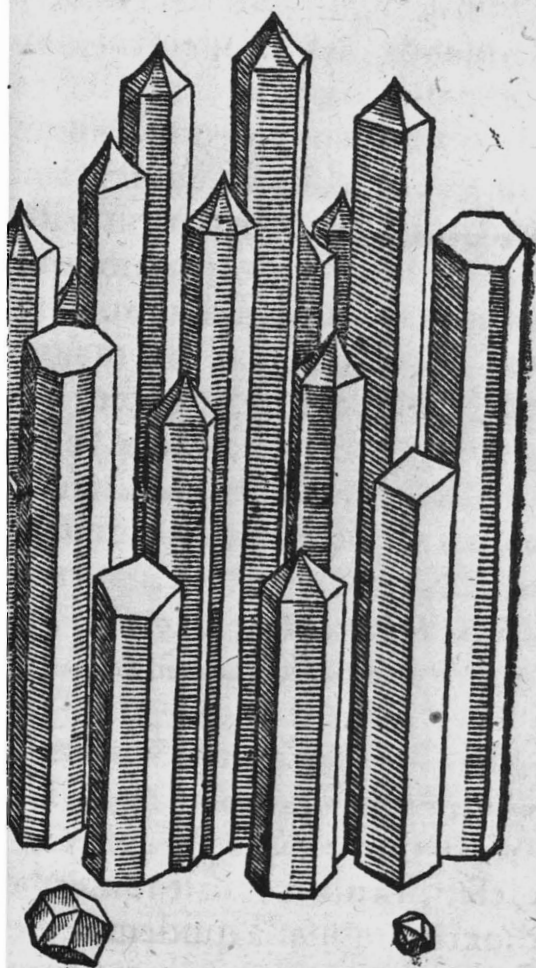
« come di passero di mare, di salamandra, di gallo, di testa barbata e di Madonna col Bambino [...] E similmente presso il lago d'Alsazia, vicino ai monti Misnensi, figure di rane e pesci fatte di rame si trovano ritratte sulla superficie delle pietre ».

Dal canto loro, eruditi come lo Scaligero (1484-1558),⁴⁰ l'Agricola (1490-1555)⁴¹ e il Gesner (1516-1565)⁴² adducono numerosi esempi inediti. A Costantinopoli, nel Tempio della Sapienza (Santa Sofia), si trovano due frammenti di marmo bianco spaccato con macchie cinerine, disposte dalla natura in modo da raffigurare san Giovanni Battista che indossa una pelle di cammello. Uno dei piedi è mal fatto, e i turchi lo mostrano ai cristiani. In San Vitale di Ravenna le venature cinerine di un marmo disegnano l'immagine di un francescano. A Ratisbona si può vedere su di un marmo non levigato un volto barbuto, che ritrae probabilmente san Paolo Eremita. Le immagini sacre vengono messe a raffronto con quelle dell'epoca classica: il Sileno di Plinio, cui si aggiunge una testa di Pan giovane scoperta all'interno di una pietra spezzata di Chio, gli *autoglifi* con la figura della Madre degli dèi e i cristalli con effigi di uomini incoronati citati dallo pseudo-Plutarco. La Gorgone, invece, viene presentata conformemente alla dottrina medievale come il simbolo poetico dell'azione pietrificatrice della natura. Anche le pietre geometriche, le pietre stellate, le pietre mazzate, le pietre verdeggianti e le pietre arborescenti sono oggetto di descrizioni e riproduzioni. A Stolp, nei dintorni di Dresda, alcune rocce prismatiche si ergono come i grattacieli delle città moderne (fig. 57). I minerali assumono continuamente le forme più imprevedibili.

Anziché divenire più razionale con l'evolversi delle scienze naturali, il mondo lapidario si fa sempre più bizzarro. Il Gaffarel,⁴³ bibliotecario del cardinale di Richelieu ed elemosiniere del re, riepuma quelle dottrine in pieno Seicento, e in un ambiente del tutto diverso, accentuandone gli aspetti fantastici. La spiegazione che il Cardano dà dell'anello di Pirro non lo soddisfa: l'idea di un dipinto tramutato in marmo è assurda, e le immagini spontanee non sono rare né nel passato né nel presente. Il Nyder (1475 c.) riferisce che « il marchese del Baden aveva una pietra preziosa che, da qualunque parte la si guardasse, mostrava sempre un crocifisso ».⁴⁴ M. de Brives,⁴⁵ recandosi in Levante nel 1604, aveva visto in San Giorgio di Venezia un Cristo in croce « in una pietra di marmo, ma rappresentato con tanta naturalezza che vi si distinguono i chiodi, le piaghe e le gocce di sangue ». In quella stessa chiesa era conservato « un *gamahé* [il termine stesso evoca l'antichità, vista con gli occhi del Medioevo], o figura meravigliosa e puramente naturale », sullo sfondo di un altare di marmo mazzato, rappresentante un teschio. La Natura presenta ovunque simili prodigi, ma queste figure sono più frequenti nel Mezzogiorno e in Oriente « a causa del calore da cui sono generate e del potere degli astri ». In Provenza, nelle miniere di Forcalquier, sono stati trovati numerosi *gamahé* con animali e lettere, e altrettanto è avvenuto nei

Conradus Gesnerus.

44



Dd 4

57. C. Gesner, Le rocce prismatiche di Stolp in Boemia, 1565.



58. J. Callot e A. Kircher, Figure di san Gerolamo in un marmo della grotta della Natività di Betlemme, 1619 e 1664.

pressi di Lione, altra regione assai calda. In alcune grotte della zona di Riez esistono *gamahé* a tutto tondo rappresentanti tutte le figure possibili e immaginabili; alcune pendono dall'alto mentre altre, lì accanto, sono simili a statue. Sulle rocce della Tartaria si possono vedere cammelli, giumente e pecore di formazione spontanea. A Betlemme, nella grotta stessa della Natività, un vecchio barbuto con una lunga veste e un cappuccio sul capo si delinea fra le venature di una tavola; si tratta, a quanto dicono, di san Gerolamo, la cui figura si è impressa colà per grazia e prodigio divino « a causa della devozione che egli aveva per il Presepe ». L'immagine, che va osservata con attenzione, compare e scompare « come una chimera nel fuoco o nelle nuvole ». Essa è riprodotta in un'incisione eseguita da J. Callot (fig. 58) sulla base di uno schizzo del padre B. Amico, incluso nel *Viaggio in Terrasanta* da Gallipoli (Firenze, 1619).⁴⁶ Sulla natura di quel prodigio l'artista dovette riflettere non poco.

Oswald Croll,⁴⁷ contemporaneo del Gaffarel e medico del principe di Anhalt,

menziona inoltre certe grotte situate in Italia, fra Vicenza e Padova, dove si vedono « effetti e giochi di natura tanto mirabili quanto diversi », di cui egli attribuisce la formazione a fattori chimici:

« Poiché le gocce d'acqua stillanti giù dalla volta, sviate secondo la varietà dei percorsi dal favore dello spirito del sale, fanno, formano e si tramutano in pietre di diverse figure, rappresentanti qui un uomo, là un cavallo e simili cose ».

Si tratterebbe di impronte che costituiscono la « firma » delle forze elementari apposte su di un regno inferiore.

L'autore cui dobbiamo l'elenco più completo di tali curiosità è però Ulisse Aldrovandi (1522-1607), celebre medico e naturalista bolognese la cui enciclopedia di scienze naturali fece testo fino a Buffon e il cui trattato di mineralogia venne pubblicato nel 1648, in un'edizione rivista e completata dall'Ambrosini.⁴⁸ Agli esempi già menzionati in vari testi se ne aggiungono numerosi altri (figg. 59 e 60). A Venezia, oltre al re con la corona in capo (Alberto Magno) e al Cristo in croce (Brives-Gaffarel), si possono vedere un uomo silvestre, degli uccelli e dei pesci; a Ravenna, oltre al frate francescano (Agricola) si trovano due figure di pavoni, un pellegrino che s'intravede vicino all'altare di San Vitale e un monaco con un personaggio più piccolo posti fra due angeli, apparsi all'interno di un marmo tagliato. Nella chiesa di San Giovanni a Pisa è visibile un eremita accompagnato da un personaggio simile a un turco; nella stessa Pisa e a Bologna si può ammirare la Madonna col Bambino segnalata dal Cardano sui monti Ercini, e nelle vicinanze della Certosa di Pavia si trova un Cristo « elegantemente disegnato dalla Natura su cinque pietre ». Ormai si scoprono ovunque immagini naturali – a Siracusa, a Bergamo, a Ferrara – e il museo Aldrovandi ne comprende una notevole raccolta.

Non si tratta più di minerali di diverse specie, ma esclusivamente di marmi e pietre consimili, come la selce, anch'essa diafana e variegata, o il diaspro, che possono dar luogo a tali effetti. Perché le forme s'imprimano occorre che la materia sia vaporosa e fluida e vada progressivamente indurendosi. Gli elementi nuovi sono rigorosamente conformi alla dottrina di Alberto Magno. Il capitolo dedicato ai marmi (Libro IV, cap. LVII) s'impenna sul problema delle loro virtù figurative e li classifica secondo i soggetti. Dopo i marmi recanti immagini sacre sono citati marmi « imitanti fiumi », marmi spumosi, *marmi dendriti*, coperti da delicate vegetazioni o da intricate foreste, *marmi antropomorfiti*, le cui venature disegnano lineamenti umani, *marmi ciniti* con figure di cani, *marmi scombriformi* con immagini di pesci, *marmi polimorfiti* popolati di mostri, draghi, uccelli, quadrupedi e uomini. Il *marmo orientale* è un turbinio di conchiglie, alghe e onde marine che « nessuna mano di pittore potrebbe imitare » (figg. 61 e 62).

Il valore del trattato risiede più nelle illustrazioni che nel testo, confuso e sovraccarico: l'Aldrovandi, che in tutta la sua opera aveva dato amplissimo spazio al materiale iconografico, era soprannominato « *Illustrator* » della natura. Le figure da lui raccolte formano una rassegna delle varietà principali, alcuni esemplari delle quali erano noti soltanto attraverso sommarie descrizioni. I disegni sono spesso fantasiosi, ma ci mostrano quale fosse l'idea che si aveva allora di quelle immagini spontanee. Le visioni prendono corpo in mezzo alla confusione e alla casualità delle chiazze e delle asperità, ma si inseriscono in repertori ben precisi: i due pesci del marmo *scombriforme* riproducono il segno zodiacale, tema diffusissimo nelle tarsie marmoree,⁴⁹ e anche gli uccelli, i pavoni e il serpente spiraliforme riconoscibili su di un porfido risentono indubbiamente l'influsso di questo gusto orientaleggiante. Sin dai tempi di Alberto Magno, i



59. Aldrovandi-Ambrosini, Marmo tagliato di Ravenna recante l'immagine di un monaco, 1648.



60. Aldrovandi-Ambrosini, Un eremita e un turco raffigurati naturalmente in un marmo di San Giovanni a Pisa, 1648.

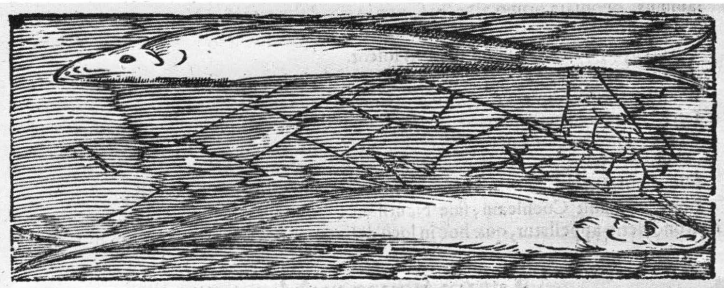


61. Aldrovandi-Ambrosini, Marmi polimorfiti e marmo orientale, 1648.

nomi di Venezia, Ravenna, Costantinopoli e Pisa, celebri per i loro mosaici e la maestria dei loro intarsiatori, venivano regolarmente associati a questo mondo meraviglioso, ed è certo che in questo campo la confusione ha avuto spesso un peso rilevante.

Molti temi, però, hanno una provenienza diversa; i *polimorfiti* brulicano di esseri fantastici in cui sono identificabili creazioni del Medioevo gotico, in particolare il drago dalle ali di pipistrello, e grottesche rinascimentali. Dai soggetti traspaiono





62. Aldrovandi-Ambrosini, Marmo scombriforme e ofita antropomorfa, 1648.

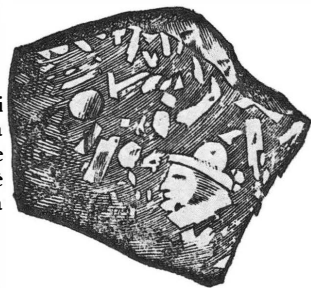
le fonti a cui si alimentava la dottrina. Vi si incontrano inoltre elementi desunti dall'antichità classica; fra le scresziature dell'*ofita antropomorfa* emerge « la figura di una testa umana che porta un copricapo turco e che, cosa ancor più mirabile, se capovolta presenta un altro viso, composto a rovescio ». Il viso duplice ad incastro è tipico della glittica greco-romana: introdotto in un repertorio nel quale la leggenda dei marmi soppianta quella delle gemme, diviene simbolo di continuità.

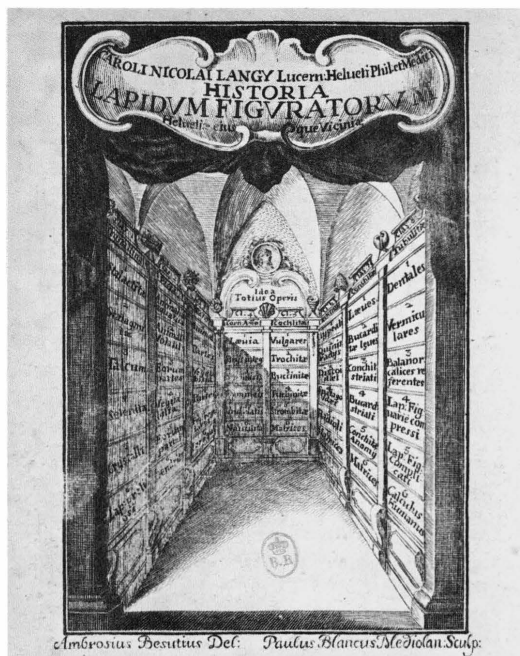
Le immagini affiorano sulla pietra come in uno specchio appannato. Il marmo, in origine ornamento puro, venato e picchiettato di segni vaghi senza un contenuto figurativo, sembra regredire in parecchi casi a uno stadio anteriore a quello del mosaico, in cui l'uomo precisava i lineamenti vivi che credeva di aver scorto sulla pietra; le figure tornano a integrarvisi e appaiono come la rivelazione di una vita segreta.

Per la diffusione delle forme e delle leggende e per la fama dei « marmi fiorentini » l'opera dell'Aldrovandi e il suo museo, cui venne ad aggiungersi il museo Cospi dove i quadri della distruzione di Troia rivalleggiavano con gli arazzi, ebbero un'importanza determinante; il Kircher, nel formulare le proprie teorie, vi si ispirò ampiamente e vi attinse numerosissimi esempi. Il testo contiene anche un suggerimento per gli artisti.

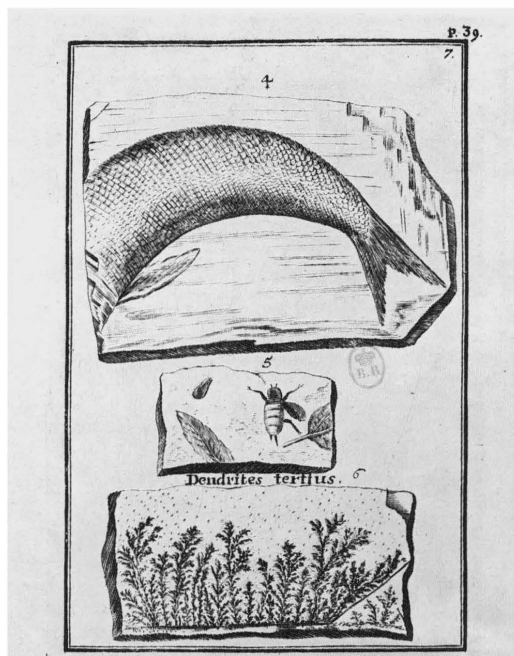
A proposito del diaspro che rappresenta ora un fiume e ora uno scorpione, l'Ambrosini ricorda che nell'armadio di Rodolfo II ne erano conservati alcuni splendidi esemplari con paludi, foreste, nubi, alberi e fiumi, tali da far pensare a chi li osservava che non si trattasse di pietre ma di dipinti. Fonte di queste notizie era Anselmus Boetius de Boodt, originario di Bruges e medico dell'Imperatore, la cui *Storia delle gemme e delle pietre* era uscita nel 1609.⁵⁰ Per quanto riguarda lo scorpione, l'interpretazione è errata: esso va *inciso* nel diaspro nell'ora in cui il sole entra nel suo segno, affinché la pietra ne acquisti tutte le virtù profilattiche. È pressoché certo, invece, che l'armadio, lo *scrinium*, era il *cabinet* del sovrano, attualmente conservato a Vienna e simile ai mobili inviati da Hainhofer al duca di Pomerania e al re di Svezia. A quanto aggiunge Anselmus de Boodt, Sua Maestà Imperiale ammirava talmente quegli effetti che aveva fatto eseguire con la stessa pietra il piano di un tavolo in cui le sapienti mani dell'artigiano avevano riunito figure e immagini naturali di vari luoghi, monti e città, lavorandovi per anni e anni. L'opera era così straordinaria che poteva venire annoverata fra le meraviglie del mondo, accanto al tempio di Diana in Efeso.

« Perciò i diaspri, come tutte le altre pietre preziose in cui la natura ha impresso





63. Il museo lapidario di N. Lange, 1708.

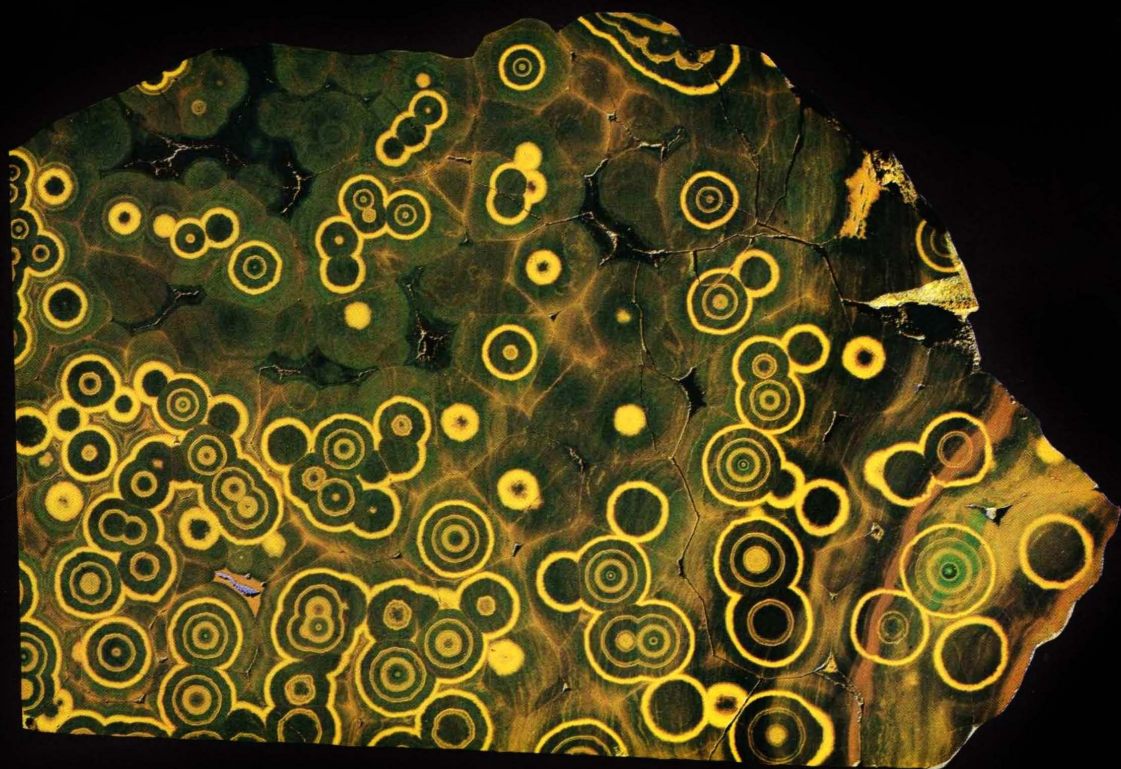


64. N. Lange, Pietra figurata, pesce e pianta, 1708.

delle figure, sono inestimabili, e l'ammontare del loro prezzo è lasciato all'arbitrio di chi li vende ».

Di particolare interesse è questa testimonianza di un uomo strettamente legato a un ambiente in cui vivevano fianco a fianco scienziati illustri, celebri artisti, astrologhi, alchimisti e guaritori, e che creava e diffondeva mode bizzarre. Questo autore sottolinea l'importanza che la mineralogia visionaria aveva nel mondo della fantasia, e spiega quale spirito animasse i decoratori e i pittori che interpretavano e collezionavano quei quadri spontanei.

Diàsprì, marmi e agate venivano scelti dagli artisti per la bellezza della loro materia e per l'effetto cangiante e intenso dei loro colori, ma quel caos di ombre e di chiarezze corrispondeva anche ad uno stato elementare: in esso si vedevano le nebbie della terra, i turbini delle sue esalazioni profonde cristallizzati nel calore e nel gelo sotterranei. Il medico di Rodolfo II ricorda inoltre in quali condizioni avvenissero tali genesi.⁵¹ Come le superfici architettoniche si disarticolano sotto la spinta del barocco, così la pietra scoppia nelle visioni di abissi e distese di marosi, ma certe immagini vi appaiono anche evocate dalle leggende che proprio in quest'epoca sono venute moltiplicandosi. In Italia esse sono spesso riconosciute agli esotismi orientali, mentre nell'Europa settentrionale vengono collegate a Firenze; tutte sono uscite dal mondo antico, ricreato successivamente nel Medioevo e nel Rinascimento.



VIII. Diaspro orbicolare, Madagascar. Parigi, Coll. Cl. Boullé.



IX. Dolerite, Gabon. Parigi, Coll. Cl. Boullé.

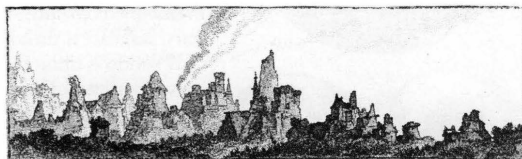
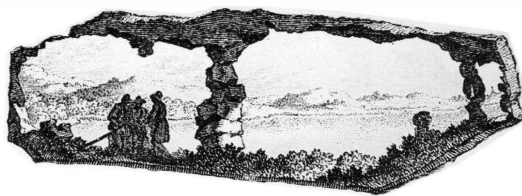
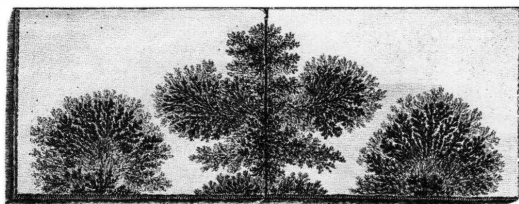
Scegliendo un'agata dalle tormentate venature come sfondo del suo Giudizio Universale, König fa apparire, con un frammento di pietra che conserva la traccia delle fumosità primeve, il mondo che si dissolve nelle sue emanazioni e ritorna al caos. Le lastre variegata che adornano il *Wunderschrank* di Gustavo Adolfo, con le loro scene di cataclismi, rispecchiavano cataclismi autentici. Il capriccio di Dubus, che imitò un muro costruito con marmi fiorentini, non è soltanto un'improvvisazione conforme a un passo di Leonardo ma si riallaccia a una cosmogonia e a una curiosità dell'epoca.

La storia di questi prodigi minerali non finisce qui. Al secolo dei teorici e dei collezionisti esaltati segue un periodo di razionalizzazione, turbato a un certo punto dalla più stravagante ricerca che si possa intraprendere intorno alla natura e alla vita.

Ora le pietre figurate trovano posto nelle riviste scientifiche e nei trattati di storia naturale, di mineralogia e di oritologia,⁵² dove vengono classificate metodicamente. Il trattato di Lange⁵³ forma nel suo complesso una *Historia lapidum figuratorum* (figg. 63 e 64) in cui sono citate fra l'altro le pietre speculari, dette seleniti, dove le figure sono riflesse come in uno specchio e non incorporate. La selenite è generata dall'acqua salsa.

Nel suo libro sui fossili Dézallier d'Argenville descrive le dendriti, le pietre arborizzate e le pietre di Firenze, una delle quali rappresenta un gruppo di tre uomini:

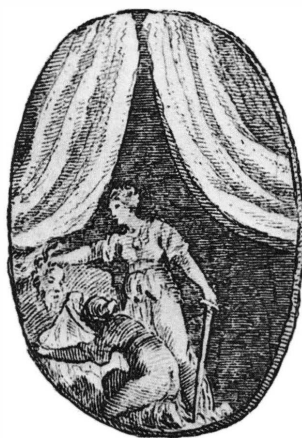
« Questi uomini sembrano conversare, e uno porta cappello e bastone senza che la fantasia o il bulino dell'Incisore gli abbiano prestato alcunché » (fig. 65).⁵⁴



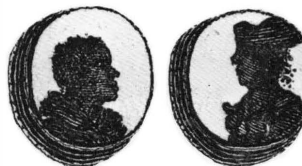
Questa raccolta di « Agate e Diaspri insoliti » include però una composizione in cui la natura è completata dall'arte:

« L'Agata Orientale (del signor marchese Dézallier d'Argenville) ha dato all'incisore la possibilità di sfruttare le due macchie della parte superiore, che imitano i cortinaggi di un letto, e di rappresentare nella parte scura sottostante Giuditta con la sua Ancella, la quale taglia la testa a Oloferne » (fig. 66).⁵⁵

65. A.-J. Dézallier D'Argenville, Pietra arborizzata e pietre di Firenze, 1755.



66. A.-J. Dézallier D'Argenville, Agata orientale, agate con ritratti e con uccelli, 1755.



Abbiamo qui un ritorno al procedimento seguito da Antonio Carracci, dal Könige e dal Bonavita, che usavano gli arabeschi mazzati come sfondo per scene appropriate. A questo proposito è menzionata anche l'agata con Apollo e le Muse descritta da Plinio.

In seguito a una svolta inattesa del pensiero vediamo proliferare, su questi repertori riorganizzati e sulla base di una riflessione dovuta a un celebre filosofo, una delle più curiose fra le teorie intorno alla genesi degli esseri animati.

« Gli uomini sono collegati agli animali, questi alle piante ed esse, per parte loro, ai fossili, i quali sono a loro volta collegati con i corpi che i sensi e la fantasia ci fanno apparire perfettamente inerti e informi »

scrive Leibniz in una delle sue lettere a Hermann e Appel, citata da un discepolo degli enciclopedisti, il Robinet, il quale ne deduce che tutti i regni di natura albergano la stessa vita.

« La Natura è un solo atto, e tutti gli Esseri sono stati concepiti e formati secondo un unico piano di cui essi sono variazioni graduate all'infinito ».

La grande scala naturale degli Esseri risale, attraverso continue metamorfosi, dall'uomo fino alla pietra; e poiché questa contiene già il germe dell'uomo, la pietra figurata non sarebbe altro che la prima prefigurazione del mondo animato.

Robinet non era a corto di prove per la sua dimostrazione.⁵⁶ Piante, animali e uomini di pietra erano stati visti nelle foreste di Scozia, d'Irlanda e d'Inghilterra (Woodward); insetti, bruchi, mosche, farfalle, serpenti, pesci, uomini e giganti pietrificati erano citati da d'Argenville nel suo trattato, un capitolo del quale è dedicato alle parti del corpo umano; sessant'anni prima, in Alta Sassonia, era stato scoperto lo scheletro di un elefante pietrificato. In realtà non si tratta di pietrificazione, come sosteneva la maggior parte degli eruditi dell'epoca, ma di genesi spontanea, come sui marmi fiorentini o sulle gemme dell'antichità.

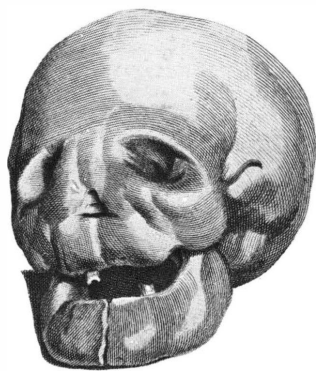
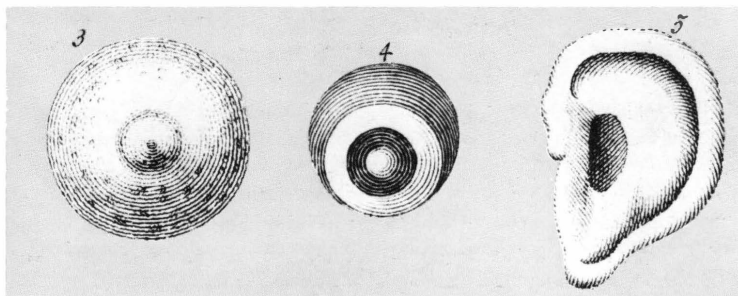
« È ben nota la bella e preziosa agata di M. Dargenville dove la Natura ha tracciato un ritratto nero di profilo su sfondo chiaro, press'a poco nello stile di Rembrandt. Chi non ha visto, nel *cabinet* dell'abate Jules de Fleury a Parigi, due ritratti di mori su due agate? Uno è a capo scoperto, l'altro porta una specie di berrettino alla spagnola. Un'agata di quello stesso *cabinet* reca un uccello posato su di un tronco d'albero » (fig. 66).⁵⁷

I prototipi paleolitici dei vari esseri ne mostrano le figure complete in rilievo o in disegno colorato; esistono inoltre pezzi separati degli elementi anatomici e delle parti staccate d'un corpo, che devono essere congiunti fra di loro e dotati di vita.⁵⁸

Il solido è immerso nel fluido che lo plasma lentamente in forma di cuore, di cervello, di polmone. *Lithocardites*, *Bucardilites* e *Anthropocardites*, sassi azzurrognoli all'interno, sono le tre specie di cuore note a Brookes, il quale ci mostra inoltre una pietra mamillare e un cervello umano. Sotto forma di *Encephalites* o *Encéphaloïdes*, pietre argillose biancastre, i cervelli umani figurano anche nella raccolta di Dézallier d'Argenville, dove abbondano crani umani (*Cranioïdes*) (fig. 67), teste di cavallo (*Hippocéphaloïdes*), piedi (*Pes humanus saxeus* o *Anthropodites*) e mani (*Lapis chirites*). Per i soli occhi esistono esemplari biancastri (*Leucoptalmos*) duplici (*Diopthalmos*), triplici (*Triopthalmos*) di onice (fig. 68). L'elenco comprende una sessantina di pezzi desunti da trattati contemporanei, dei quali vengono riprodotte descrizioni e terminologia tecnica. La serie è completata da una figura intera, scoperta nell'isola di Malta e segnalata dal *Journal des sçavans* (1677). In riva al mare sorge una roccia staccata dalla montagna, tanto somigliante a un eremita da

essere chiamata *Il Fratre impiccato*. Essa sembra il risultato finale di diversi tentativi preliminari di rappresentazione dell'uomo, compiuti sia su singole parti sia sull'insieme, in grande, in piccolo, in impronta piana e in rilievo.

« Non si tratta di scherzi del caso, ma di prodotti di altrettanti generi particolari di realizzazione del modello unico di tutti gli Esseri [...] Nel contemplare l'Es-



67. A.-J. Dézallier D'Argenville, Pietra « *craniode* », 1755.

68. J.-B. R. Robinet, Occhi e orecchio di pietra, 1768.

sere nella pietra dobbiamo quindi ricordare che per giungere a questo livello esso ha subito una quantità e una varietà di trasformazioni estesissime, e che tutte hanno preparato la forma umana ».

Le *Considérations philosophiques* del Robinet, in cui le medesime teorie sono estese ai vegetali e agli animali, sono un catalogo dei mostri e degli esseri ibridi che segnano le tappe della transizione da un regno all'altro e dell'evoluzione verso l'Essere superiore. Il libro, che contiene un'ampia documentazione sul bestiario fantastico dell'epoca, destò una certa eco; vi fu chi fece in proposito i nomi di Toussaint, Diderot e Helvétius, tanto che il Robinet dovette provvedere a una precisazione. Egli fu inoltre coinvolto in un'aspra polemica con la Chiesa, che lo aveva messo all'indice; il domenicano Richard (1773)⁵⁹ gli dedicò un importante saggio critico intitolato *La Nature en contraste avec la Religion et la Raison*.

Per quanto riguarda la storia delle pietre figurate propriamente detta, queste esercitazioni intellettuali rimasero però prive di seguito. L'evoluzione della teoria proseguì imperterrita sulle stesse basi, indipendentemente dalle deviazioni filosofiche. La *Raccolta dei monumenti delle catastrofi subite dal globo terrestre* di Knorr e Walch (1777), catalogo di fossili e formazioni insolite, descrive ancora con abbondanza di particolari le « pietre con ruderi di Firenze »:

« È questo il nome che viene dato a una sorta di pietra che si trova nei pressi di Firenze, e che ha preso tale nome dalle figure che vi si vedono. Visono rappresentati ruderi di città, torri e piramidi in rovina, muri e case crollate. Questa pietra è solitamente di colore grigio, su cui macchie un poco più scure imitano una prospettiva aerea. Le rovine sono di colore bruno, qua e là sfumate in un bruno più cupo. Fra queste rovine, soprattutto vicino alla base, si vedono piccole denderiti, come se le rovine fossero coperte di muschio. Queste pietre differiscono l'una dall'altra per la bellezza e la maggiore o minore somiglianza con gli oggetti che rappresentano. Secondo certi autori esse sono facilmente divisibili in lastre; sono di grana fine, e perciò si possono levigare bene. Le pitture trasversano le lastre da parte a parte. Bisogna badare a non confondere queste pietre col marmo

69. Calcare paesistico, Toscana. Parigi, Coll. Cl. Boullé.

arborizzato di Firenze; gli italiani danno a quest'ultimo il nome di *pietra imboscata* e alla pietra con rovine quello di *pietra cittadina* ». ⁶⁰

Pur rimanendo nella miglior tradizione, questo passo rivela un'evoluzione: le immagini prodotte dalla natura vi sono descritte come quadri dovuti a pittori, astrazione fatta da ogni considerazione metafisica. Non si tratta di un'omissione, ma di un rifiuto intenzionale. Su questo punto gli autori sono espliciti: le bizzarre figure delle pietre (rovine, città, piante) non sono affatto fenomeni geologici bensì « figure accidentali, cifre e altri tratti consimili che un tempo erano tenuti in gran conto ma che oggi hanno perso tutta la loro importanza, dato che questi Scherzi di Natura sono considerati un semplice passatempo per curiosi ».

Siamo di fronte a una denigrazione totale dei miti e delle dottrine che gravitavano intorno a tali oggetti, e assistiamo alla nascita di una nuova interpretazione: si tratta di un caso, di un fortuito gioco di somiglianze ove sussiste tuttavia un enigma di cui è vano cercare la chiave, ma che incuriosisce gli appassionati.

« Tutti questi oggetti belli e insoliti, in cui la Natura imita così bene le creazioni dell'arte, piacciono per la loro singolarità anche a chi meno s'interessa di prodotti minerali ma attraggono molto più vivamente il naturalista, e ne acquiscono soprattutto la curiosità di scoprire le cause che li hanno prodotti »

aggiunge il Patrin all'inizio dell'Ottocento, ⁶¹ presentando i marmi fiorentini come capolavori di pittura senza intervento di mano umana.

La leggenda dell'agata di Pirro, sempre presente in queste speculazioni malgrado le riserve del Cardano e di Dézallier d'Argenville, trova la sua estrema conferma nei calcari di Toscana in cui appaiono come per prodigio paesaggi fantastici (fig. 69). Ad Apollo e alle nove Muse succedono ruderi e rovine che sono invece una realtà, e non un mito di cui essa assume il meccanismo visionario. Si tratta delle stesse « pietre cittadine » che ancora oggi si possono cercare e trovare.

Un castello diruto, una specie d'isoletta color ocra, un mare opalescente che si confonde col cielo, rovine, muraglie, ruderi di fortezze rispecchiati in acque di un pallido azzurro che s'intravedono nella bocca di una caverna e fra due scogliere gigantesche, frastagliate e striate come tronchi d'albero, un mare di sabbia che si perde nel cielo, voli d'uccelli: ecco alcuni straordinari quadri recentemente acquistati da un collezionista e perfettamente corrispondenti alle descrizioni di un Knorr (tavv. IV e V).

Altrettanto si può dire delle « pietre imboscate » con la loro lussureggiante vegetazione – boschetti, gruppi di alberi, cupe foreste – cui si possono aggiungere i marmi paesistici inglesi detti di Bristol che si trovavano in abbondanza nelle cave di Catham, nel Gloucestershire. Vi si vedono spesso filari di alberi che sembrano riprodotti in minatura, coi loro tronchi e le loro folte chiome, simili a opere di oreficeria moderna (fig. 70).

Per quanto evidente e irrefutabile, il *lusus naturae* che dava origine a quelle composizioni figurali lasciò scettici alcuni teorici; anch'esso, dopo la distruzione delle leggende che gli erano legate, venne rimesso in questione. Tutte le sottigliezze delle antiche dottrine furono bruscamente spazzate via: il gioco di natura non era mai esistito, nemmeno abbinato all'arte. Negli ultimissimi anni dell'Ottocento vedremo uno studioso di Bordeaux, il Montbarlet, ⁶² attribuire unicamente alla mano dell'uomo tutte le figurazioni su minerali, di cui si possono trovare numerosi esempi. Nella valle della Dordogne non c'è pietra che non sia scolpita, incisa o dipinta da un artista. Nel « deserto » di Juillac (Gironda), le strane figure e scene che appaiono sulle rocce sono simboli religiosi e non curiosità mineralogiche,

70. Marmo paesistico, Gloucestershire. Parigi, Coll. Cl. Boullé.

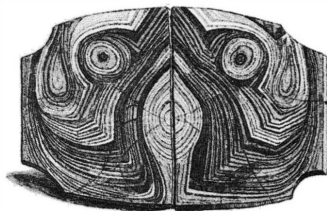


come sostengono ancora numerosi eruditi; vi si possono persino vedere alcune iscrizioni che ci forniscono notizie sulla storia del monumento. Si tratterebbe di un santuario druidico consacrato all'epoca di Antonino Pio, due secoli dopo la conquista della Gallia. Le pietre figurate risalgono ad un'epoca più remota e meno precisa, ma i loro geroglifici ci forniscono qualche testimonianza su quel culto; sono innumerevoli e presentano anche un autentico valore artistico. Si tratta spesso di « piccoli capolavori » che sono alla base di una lunga e multiforme evoluzione. L'arte francese, fedele alle tradizioni dell'antica Gallia, ne ha tratto ispirazione e vantaggio. Queste interpretazioni recentissime sono citate da André Breton, che le riporta in *Le Surréalisme même*.⁶³

La stretta connessione fra arte propriamente detta e quadri naturali, fra quadri naturali e arte propriamente detta agirà puntualmente in senso inverso; forme e temi nuovi di una pittura in continua evoluzione vi saranno successivamente riconosciuti. Sarà Roger Cailliois⁶⁴ a procedere a questa identificazione di temi figurativi e non figurativi contemporanei nella *Natura pictrix* degli antichi.

Tagliate in due e aperte come un dittico o come un libro, le lastre di marmo o di porfido creano arabeschi simmetrici in cui un ordine rigoroso emerge dal disordine delle variopinte pennellate della natura. Alcuni hanno indicato un nesso fra questi quadri e le astrazioni della pittura moderna, seguendo una via già battuta da secoli, come dimostra Dézallier d'Argenville⁶⁵ a proposito di una « Agata di Germania, che non la cede affatto alle Orientali in bellezza e nitidezza ».

« Il suo disegno in cui sono frammisti dischi e strisce circolari è di estrema bellezza, tanto più che i due pezzi sono uniti fra di loro. Il fondo è viola chiaro, e i cerchi bianchi e rosa » (fig. 71).



71. A.-J. Dézallier D'Argenville, Agata di Germania, 1755.

Artisti e intenditori sentono già il fascino delle forme pure. Alcune pietre nascondono nel loro interno straordinarie ricchezze: spaccate o divise in lastre, mostrano sulle superfici levigate e smaglianti macchie e venature perfettamente simmetriche, segni di una grafia misteriosa e bizzarre figure. Le pietre rare sono ricercate con la stessa passione che suscitavano nel Cinque e nel Seicento, ma nell'ambito nuovo della mineralogia moderna con la sua terminologia precisa e in un più esteso campo di ricerche in cui ogni specie implica una forma e uno stile artistico.

La grande varietà delle agate – lattiginose (calcedonio), rosse (cornalina), di un nero profondo (onice), con striature o macchie multicolori (diaspro) – crea una molteplicità di temi: figure nebuloze e fluide, astrazioni, scritte calligrafiche, « uccelli nascenti », occhi e via dicendo.

Il diaspro rivela sia visioni celesti che si aprono come gigantesche conchiglie, sia immagini terrestri: un filare di alberi scuri stagliati contro una scia luminosa che attraversa un ampio sfondo violaceo, un vulcano col suo pennacchio di fumo che si eleva da un suolo pieno di fenditure (tav. VI).

I calcari toscani non erano unicamente « pietre con ruderi »; i calcari grafici e quelli « Verde d'Arno » sono coperti di triangoli puntuti che s'intersecano e in cui sembra di riconoscere ora uno sciame di locuste, ora tende o rocce fantastiche, ora città gotiche dalle innumerevoli cuspidi e dai torrioni aguzzi che si riflettono negli abissi della superficie levigata o vi proiettano le loro ombre (fig. 72). Un castello fiabesco svetta, pallido e immateriale sotto una luce misteriosa, in mezzo a una distesa d'acque dove i suoi riflessi si moltiplicano creando il miraggio di una grande città (fig. 69).

Sulle septarie si passa dalle nebbie e dai miraggi geometrici a esplosioni di linee e di macchie. La septaria è un nodulo siliceo tempestato di infiltrazioni di calcite,

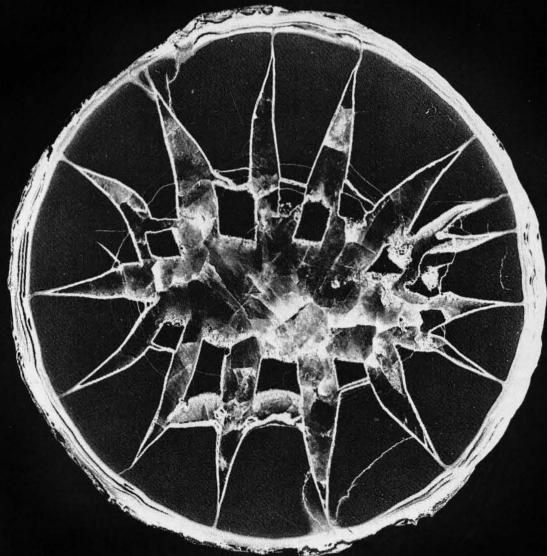
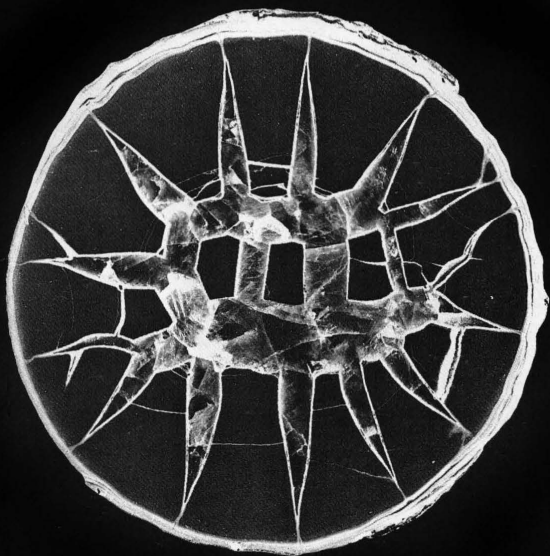


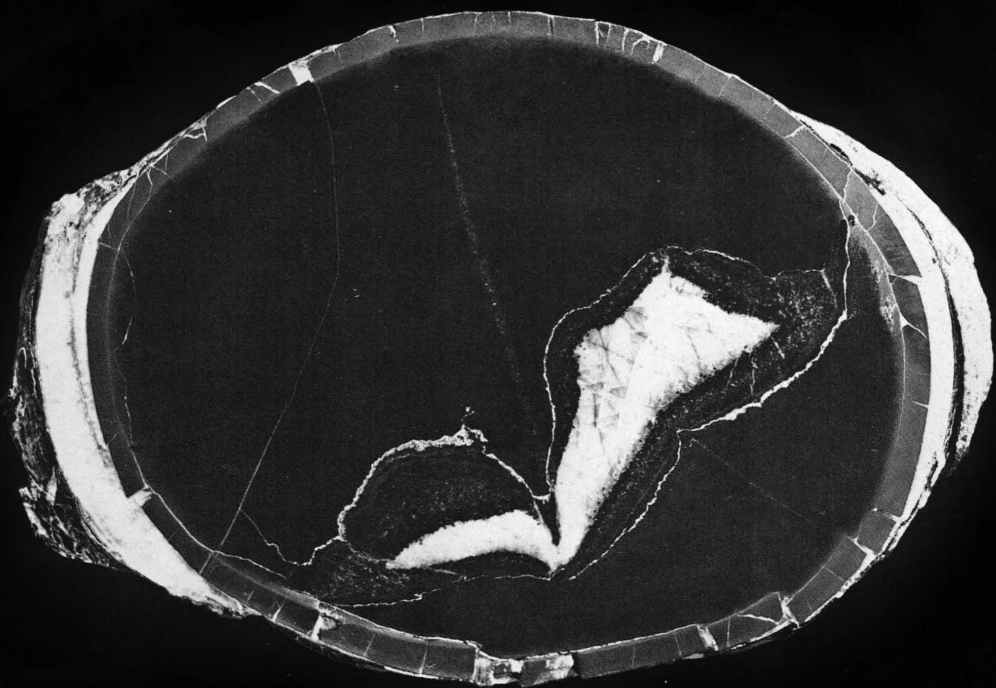
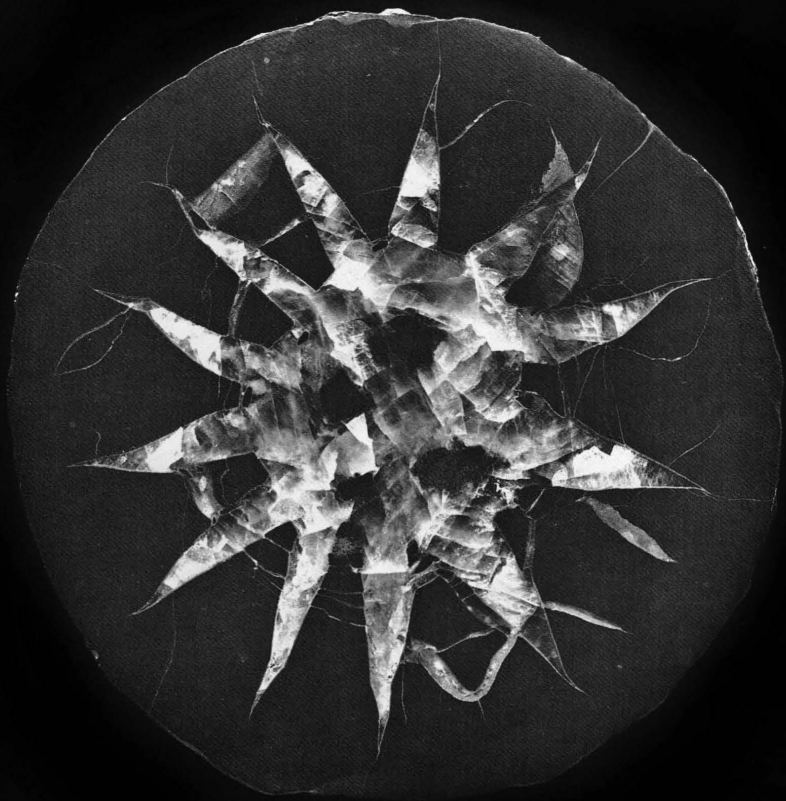
72. Calcare grafico, Toscana. Parigi, Coll. Cl. Boullé.

di squarci, di scoppi di venature chiare in una massa scura. Dato che il disegno cambia secondo l'asse della sezione, ogni pietra ne contiene virtualmente una varietà infinita. In questi reticoli complessi ogni fantasia può riconoscere ciò che preferisce: nodi, labirinti inestricabili, animali, uomini, scene intere, ibridi di piante e animali. Una ridda di corpi straziati, una stella marina, un polipo, un mollusco vi descrivono i loro inquietanti arabeschi (tav. VII). Schematizzate, ridotte a segni essenziali, queste figure richiamano alla mente dei cristalli di neve o dei sigilli cabalistici. In una di queste pietre, una livida gamba staccata dal

ALLE PAGINE SEGUENTI:

73. Septarie, costa cantabrica e Navarra spagnola. Parigi, Coll. Cl. Boullé.





corpo galleggia su di una superficie cupa come in fondo a un pozzo, mentre altrove si vedono occhi dallo sguardo minaccioso che affiorano qua e là in una distesa inerte chiusa in un anello dai riflessi metallici (fig. 73).

Ci troviamo così nel cuore del mondo torbido e sovranaturale dei visionari e dei surrealisti, che si spalanca bruscamente in una realtà della natura. I maestri dei nostri giorni non hanno saputo fare nulla di meglio, pur essendo ossessionati dallo stesso gioco di paradossi e di sorprese. Anche qui geometria e astrazione scompongono e ricompongono forme della vita, bastanti a se stesse come forme pure.

Svuotati della loro sostanza figurale, i triangoli di un calcare « Verde d'Arno » cozzano l'un coll'altro e s'intersecano come razzi su di uno sfondo scuro, in un inestricabile groviglio in movimento, mentre su di un diaspro vediamo cerchi e dischetti dorati che si disperdono e si raggruppano capricciosamente sull'oro brunito della pietra come sullo smalto di un reliquiario (fig. 74 e tav. VIII). E non vi sono soltanto figure lineari; sfumature verdastre spiccano armoniosamente sulle doleriti rosa, come pennellate, non dissimili da un'astrazione della pittura di avanguardia (tav. IX).⁶⁶

Le conoscenze del nostro tempo non sminuiscono la fiaba delle pietre figurate, ma anzi la arricchiscono. La moltitudine di agate di ogni colore, i marmi, i calcari di tutte le specie minuziosamente riclassificati e le specie nuove di minerali che fanno il loro ingresso in queste speculazioni ne ampliano di continuo le occasioni e i mezzi, e anche il campo geografico di questi apporti si allarga vertiginosamente in tutte le direzioni. La Toscana rimane una terra privilegiata, ma pezzi di grande interesse vengono scoperti, ad esempio, in altri importanti giacimenti in Spagna e in Inghilterra, e sono oggetto di ricerca persino nel Gabon e nell'Oregon. E anche questa scoperta di un vasto repertorio nuovo, di astrazioni e fantasmagorie, è un segno dei tempi, sebbene ovunque permanga il mistero del meccanismo sorprendente. Ancora oggi i collezionisti più smaliziati sono attratti dalle configurazioni minerali come da geroglifici della natura impenetrabile: raffinatezza dello spirito, raffinatezza del gusto.



Il romanzo dell'architettura gotica

In tre testi relativi all'architettura gotica fa spicco una singolare concordanza. Il giovane Goethe,¹ trovandosi nel 1772 di fronte alla cattedrale di Strasburgo, la vide ergersi come un sublime albero dai mille rami, dai milioni di ramoscelli e dalle foglie numerose come la sabbia del mare, esaltante la gloria del Signore suo Creatore... Trent'anni dopo, nel suo *Génie du Christianisme* (1802),² Chateaubriand paragonava l'architettura gotica alla foresta:

« Quelle volte intagliate a mo' di fogliame, quei pilastri che sostengono i muri e terminano bruscamente come tronchi spezzati, la freschezza delle volte, le tenebre del presbiterio, le navate oscure, i passaggi segreti, le porte ribassate, tutto, nelle chiese gotiche, ricrea i labirinti dei boschi, tutto ne fa sentire il sacro terrore, i misteri della divinità [...] ».

In quelle navate risuona l'eco stessa della selva:

« L'architetto cristiano, non contento di costruire foreste, ha voluto per così dire edificarne i mormorii, e per mezzo dell'organo e del bronzo sospeso ha introdotto nel tempio gotico perfino il fragore dei venti e dei tuoni che rimbombano nelle profondità dei boschi. I secoli evocati da questi sacri suoni levano le loro antiche voci dal cuore delle pietre e sospirano in tutti gli angoli della vasta basilica ».

La visione degli alberi secolari rievoca la Francia dei druidi. Le foreste della Gallia « sono entrate nei templi dei nostri padri, e i nostri boschi di querce hanno così conservato la loro origine sacra ». Non si tratta soltanto di una descrizione poetica, ma della definizione di un ordine architettonico determinato dalla sua genesi storica.

Il terzo brano è dovuto a Friedrich Schlegel, che lo scrisse a Colonia nel 1805.³ La sua analisi è più rigorosa e procede metodicamente, studiando tutti gli aspetti della cattedrale. Con le sue molteplici escrescenze – torri, torrette, archi rampanti, frontoni, pinnacoli – essa è all'esterno simile a una foresta, mentre all'interno vi si ritrovano le volte maestose di un viale di alberi giganteschi. La sua natura è vegetale, ma è anche una vegetazione di cristalli, una fioritura di poliedri che si ripetono all'infinito, sempre più grandi e sempre più alti, e che si dividono in frammenti tagliati sempre allo stesso modo. Tutto è detto con la massima esattezza; in quel rinnovarsi perpetuo e nei modi di quel riprodursi senza fine, la cattedrale cristallina riproduce il miracolo della fioritura. L'architettura gotica ha un significato, ed un significato altissimo: è l'immagine di un mondo vivente. La natura che l'ha vista nascere è quella del Nord, contraria ai grossolani artifici dell'architettura greca.

Nei suoi scritti filosofici, profondamente influenzati da Schlegel, Coleridge raffronta a questo proposito due edifici: da una parte il palazzo imperiale del sovrano gotico Teodorico, costruzione sinistra e minacciosa e, dall'altra, il tempio cristiano che gli si erge di fronte e lo domina dall'alto, dove tutti i fasti del mondo

barbarico e dell'antichità sono annientati dall'ordine dello spirito e dove non rimane, alla fine, null'altro che il Cristo e la Croce:

« [...] e al suo posto una cattedrale come quelle di York, di Milano o di Strasburgo, con le sue molte cappelle, i suoi tronchi a forma di pilastro e il fogliame, come se un boschetto sacro a Hertha, la divinità misteriosa dei loro progenitori pagani, fosse stato pietrificato da sacro timore, all'avvicinarsi della vera divinità, e perciò nobilitato dal fatto di permanere come simbolo del Vangelo eterno ».⁴

Anche Hegel,⁵ meditando sulle forme d'arte, sulle loro origini tecniche, sul loro effetto estetico e sul loro significato spirituale, parla di un'architettura silvestre.

« Se si entra in un duomo medievale, si pensa [...] alle volte di una foresta i cui alberi nel loro succedersi reciprocamente inclinano e intrecciano i loro rami ».

In Francia sarà soprattutto Chateaubriand a farsi interprete di queste dottrine poetiche, la cui risonanza si avverterà ancora in Baudelaire (1861):⁶

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

(Spleen et idéal, IV, « Correspondances »)

Qui si ritrovano infatti, strettamente legati, la natura, il tempio, la foresta e i suoi pilastri viventi, i labirinti dei misteri del *Génie du Christianisme*. La parola « gotico » non figura nel sonetto delle *Fleurs du Mal*, ma in quella quartina tutto rievoca un Medioevo romantico di un inquietante splendore.

« *Grands bois vous m'effrayez comme des cathédrales* », riprende Baudelaire in *Obsessions*, invertendo il concetto di Chateaubriand: al poeta non si rivelano i labirinti dei boschi nelle chiese gotiche, ma la visione della chiesa nella foresta.

L'idea fissa della foresta gotica sopravvive fino alla vigilia del ventesimo secolo. Huysmans⁷ la esprime negli stessi termini, con maggior precisione:

« È quasi certo che l'uomo trovò nei boschi la forma tanto discussa delle navate e dell'ogiva. La cattedrale più straordinaria che la natura stessa abbia costruito, profondendovi l'arco spezzato dei suoi rami, si trova a Jumièges. Là, accanto alle imponenti rovine dell'abbazia, si estendono in linea retta tre immensi viali di alberi secolari: uno, quello centrale, è amplissimo, mentre gli altri due, che lo costeggiano, sono più stretti. Essi riproducono alla perfezione l'immagine della navata centrale e di quelle laterali, sostenute da neri pilastri e coperte da volte formate da fasci di foglie. L'ogiva vi è chiaramente effigiata dai rami che si uniscono, così come le colonne che la reggono sono imitate dai grandi tronchi ».

Questa descrizione va accostata ad un passo del padre Laugier (1765),⁸ che evoca anch'egli gli alberi, non di Jumièges ma di Parigi:

« Guardate i grandi viali delle Tuileries [...] Sembra che quelle grandi arcate, formate da due file di alberi di alto fusto, abbiano costituito il modello delle nostre chiese gotiche ».

Questa volta l'associazione è proposta da un teorico dell'architettura. E l'autore così prosegue:

« Penso che una chiesa dove tutte le colonne fossero tronchi di palme che pretendessero i rami a destra e a sinistra, e che elevassero i più alti lungo tutte le nervature della volta, farebbe un effetto straordinario [...] Le ogive delle volte

sarebbero di rami di palma, e gli spazi liberi intermedi potrebbero essere adorni di sculture [...] Dopo tutto quest'edificio immaginario non sarebbe altro che un'imitazione della natura, cui si potrebbe dare la massima perfezione ».

Qui non si parla ovviamente delle foreste della Gallia e delle loro querce druidiche, ma la visione è la stessa; sfondata dell'eloquio poetico, essa offre una spiegazione tecnica di uno stile architettonico corrispondente a uno stadio del pensiero e agli orientamenti di un'epoca.

Il paragone fra le forme gotiche e quelle vegetali è alla base di una distinzione fra due mondi – il Medioevo e l'età classica – e costituisce un'arma che serve a combatterle, e anzitutto ad attaccare il Medioevo.

Nella sua *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique* Jean-François Félibien, figlio del biografo e fratello dello storico di Saint-Denis, si serve di quest'arma sin dal 1699⁹ per vibrare colpi decisivi all'architettura medievale. L'accostamento, di una precisione meticolosa, coinvolge sostegni, volte, pilastri a fascio, crociere ogivali e archi. Le colonne « assai sottili » che si vedono nelle chiese gotiche sono simili ai ramoscelli e ai fusti delle piante.

« A volte parecchie di esse s'innalzano in vetta a un pilastro che serve loro da ceppo. Talora queste colonne sono strette in fascio [...] Esse celano blocchi altissimi che reggono le volte, e sostengono archi doppi simili ad altri rami [...] ».

Questo sistema è agli antipodi dei « principi di solidità e di bellezza vere ed evidenti » su cui si basava l'architettura antica. Degli alberi, le colonne antiche imitavano i tronchi e non i rami flessibili « che al massimo sembrano adatti a reggere fronde e fiori per i pergolati dei giardini ». Causa di queste aberrazioni erano la scomparsa di un libro unico (Vitruvio) e la distruzione di quasi tutti gli edifici dell'antichità classica. Tuttavia l'autore, pur riconoscendo che molte di queste costruzioni gotiche reggono alle critiche grazie alla loro grandiosità e ad una felice scelta delle proporzioni, dovuta però ad un puro caso e non ad un calcolo preciso, conclude con una stroncatura del sistema.

La tesi di Félibien, che chiarisce l'atteggiamento dei classicisti, viene universalmente accettata per mezzo secolo. Su certi punti le sue argomentazioni sono integrate da un opuscolo uscito nel 1733,¹⁰ il cui autore, Le Blanc, aveva compiuto parecchi viaggi in Francia, in Inghilterra e nelle Fiandre « per esporre con precisione i difetti del gusto gotico ». Ed ecco i risultati delle sue ricerche: in quella architettura tutto è sproporzionato ed erroneo. La sua straordinaria grandiosità fa pensare a « un gigante in sella ad un cavallo piccolissimo » oppure allo « stesso gigante, estremamente grosso e possente, sostenuto da due gambe lunghe e sottili ». Le sue masse? Sono annientate dalle enormi vetrate, e « il genio del gusto gotico consiste nel far entrare poca luce da grandi finestre ». È vero che

« questo gusto bizzarro appare meno ridicolo se lo si attribuisce alla venerazione che i Galli nutrivano un tempo per l'oscurità delle foreste che servivano loro da templi, e in cui portavano le statue delle loro divinità. Proprio per conservare queste ombre venerabili e imponenti essi si sono valse dei vetri colorati, che offuscano l'effetto della luce come i rami e le foglie che oscurano le foreste ».

Quest'interpretazione delle vetrate non basta però a giustificare lo stile nel suo complesso: i pregi del gotico sono tutti illusori e falsi, e i suoi difetti autentici e incontestabili.

Due importanti trattati, il *Livre d'architecture* di Germain Boffrand (1745)¹¹ e l'*Architecture française* di Jacques-François Blondel (1752)¹² ripresentano le medesime considerazioni basandosi sul testo di Félibien, ma facendo risalire il sistema

gotico ad origini diverse. Uno di essi ne attribuisce l'invenzione ai galli e vi scorge, come Le Blanc, il ricordo dei templi druidici (Félibien usa un termine vago, « i popoli settentrionali »), mentre l'altro, dedicato alla « architettura francese », ne scarta questi ingombranti edifici « i quali, benché duraturi, appaiono più stravaganti che obbedienti alle regole dell'arte », attribuendoli all'Islam: sono stati i mori o gli arabi, con la loro predilezione per abbellimenti tanto sovraccarichi e superflui quanto lontani dalla natura (predilezione manifesta sia nella loro architettura che nella loro poesia), a creare quelle forme insolite che imitano non gli alberi ma i rami, introducendole in Francia dalla Spagna. Le lettere, le scienze, la filosofia, la medicina, le matematiche, e con esse l'architettura degli arabi sono penetrate in tutta Europa attraverso i paesi contigui ai Pirenei. Molte chiese sono state costruite in stile moresco: alcuni esempi sono la cattedrale di Amiens, Saint-Nicaise di Reims, l'opera di Jean Ravi a Notre-Dame e la Sainte-Chapelle di Parigi. Laugier, che sotto le navate gotiche pensa alle palme, ritorna a questi esotismi. « L'architettura francese » rinascerà soltanto sotto Francesco I.

La questione delle origini islamiche, dipendente da quello stesso rifiuto di ammettere l'architettura gotica in seno ad una civiltà nota, era stata sollevata molto tempo prima insieme ad una serie di altri problemi. Nel 1699 Florent le Comte¹³ accostava i monumenti gotici agli edifici moreschi sorti in Africa e in Spagna, mentre Fénelon (morto nel 1713), paragonando la cattiva eloquenza alle costruzioni medievali le cui volte immense s'innalzano fino alle nubi sostenute da sottilissimi pilastri e in cui la pietra sembra traforata come cartone, precisa che « questa architettura, chiamata gotica, è, a quanto si dice, quella degli arabi ».¹⁴ Per sostenere la sua disinvolta interpretazione, insomma, Blondel non dovette fare altro che citare opinioni già diffuse.

Ritroviamo la tesi silvestre e quella moresca interpretate nello stesso senso da Sobry (1776)¹⁵ e Dézallier d'Argenville (1787),¹⁶ e con qualche riserva da Millin (1791),¹⁷ ma nel frattempo si è verificato un radicale mutamento di orientamenti intellettuali. Una sensibilità nuova nei confronti della natura ha dato avvio ad una revisione delle concezioni architettoniche. Il movimento è nato in Inghilterra, ed è stata proprio la patria di Milton a formulare più autorevolmente la nuova dottrina. Nel suo commento ad Alexander Pope, il cui *Tempio della Fama* (1711) aveva una facciata settentrionale gotica con figure di bardi, druidi e goti, Warburton espone tali teorie in un libro uscito nel 1751, un anno prima di quello di Blondel.¹⁸

Gli argomenti della dimostrazione non cambiano, ma i valori sono capovolti. L'architettura gotica si contrappone al primo gruppo di monumenti « sassoni » del Medioevo, che si ricollegano agli edifici di stile greco decadente sorti in Palestina. Nata con l'occupazione della Spagna ad opera dei goti, essa si basa su principi e idee assai più nobili della grandiosità classica. Poiché la nuova religione richiedeva edifici chiusi, i popoli del Nord, abituati a celebrare i propri riti all'ombra delle foreste, tentarono di conservarne il più possibile l'atmosfera nelle chiese. Tale programma fu realizzato in modo ingegnoso e artistico grazie al contributo dei saraceni, i cui metodi perfezionati si prestavano allo scopo. Da ciò risulta che soltanto le cattedrali che evocano l'immagine di un viale alberato possono essere davvero definite gotiche.¹⁹

Tale architettura è razionale per eccellenza. Con la sua nascita scompaiono tutte le violazioni delle leggi artistiche, tutte le barbare offese recate alla natura; ogni cosa ritrova il proprio posto e la propria ragion d'essere in un insieme armonioso. Esiste forse, per gli archi, una forma più logica del sesto acuto, se

l'architetto imita i rami incrociati di due grandi alberi che si fronteggiano? E in quale altro modo si potrebbero costruire le colonne se non dividendole in più fusti, dato che esse devono raffigurare i tronchi di più alberi che crescono uno accanto all'altro? Le decorazioni traforate e le vetrate delle finestre obbediscono agli stessi principi, poiché le prime corrispondono ai rami e le seconde al fogliame di una folta alberata, ed entrambi ne ricreano la luce tenue ispirando agli uomini un senso di timore e di religiosa reverenza.

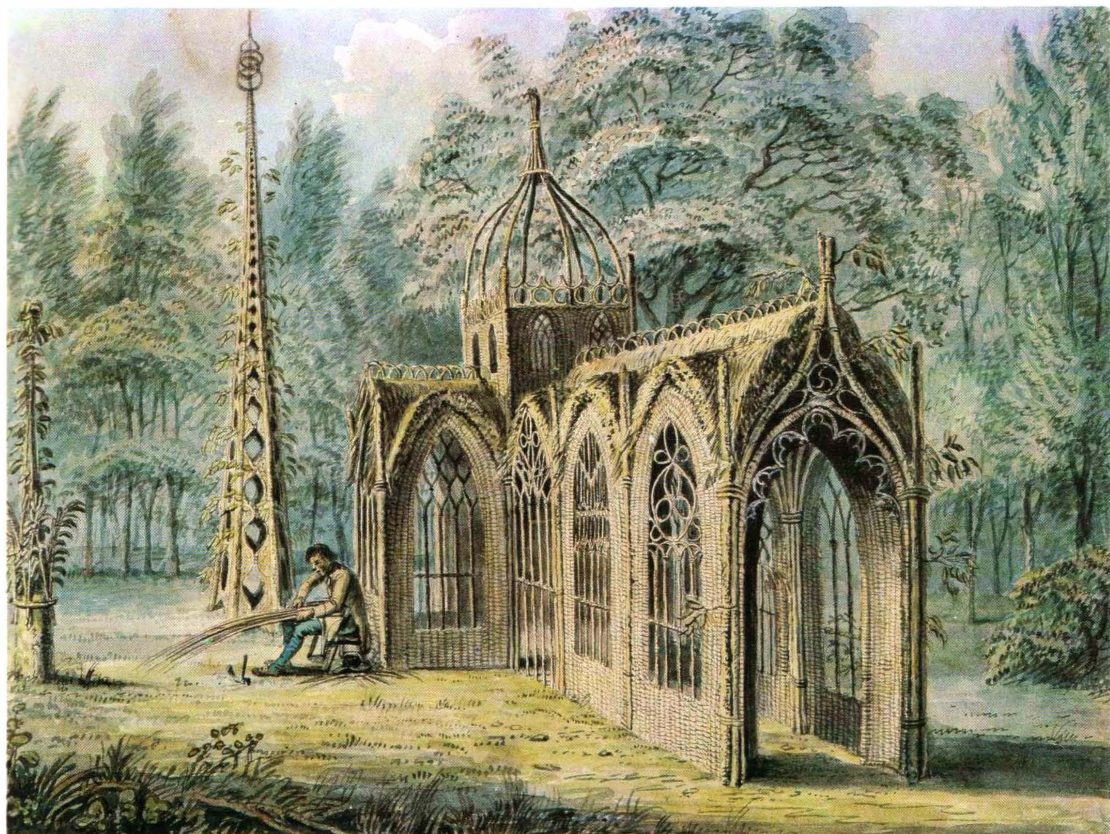
A chi è abituato all'architettura greca quest'avversione per la solidità evidente delle masse appare assurda; ma se si considera che la loro straordinaria leggerezza è necessaria per rendere l'idea di un luogo di culto silvestre, non si ammirerà mai a sufficienza l'ingegnosità delle soluzioni. Grazie a tutti questi pregi gli edifici si contrappongono ai monumenti sassoni che copiano l'antichità imbarbarita delle chiese di Terrasanta, ulteriormente corrotta da una pesante e fastosa ornamentazione da quando il cristianesimo è divenuto religione di stato.

Tutte le definizioni delle forme gotiche – sostegni e copertura, proporzioni e disposizione delle masse, funzione delle finestre e delle vetrate – riprendono le analisi di Félibien-Le Blanc-Boffrand, ma con scopi opposti. Siamo di fronte ad una riabilitazione completa del Medioevo che si affranca dagli artifici pagani e ritrova un ordine superiore, nato dalla vita stessa di quella natura che l'Inghilterra stava scoprendo.

La più entusiastica apologia della foresta è dovuta proprio ad un uomo che considerava l'architettura gotica uno stile sregolato e bizzarro, privo di senso delle proporzioni e pieno di una tristezza cupa e greve, da lui attribuita anche ai goti e agli arabi.²⁰ La *Sylva* di Evelyn (1664),²¹ trattato di arboricoltura anteriore al *Paradiso perduto* (1667-1674) e mirante a combattere il disboscamento dei Dominions di Sua Maestà provocato dallo sviluppo di certe industrie (vetro e ferro), è una leggenda e una cosmogonia. La quercia, il pino, il cedro, l'olmo e via dicendo sono presentati con amore e poesia; gli scrittori antichi, Ovidio, che narra come la musica di Orfeo facesse spuntare piante ombrose (*Metamorfosi*, x), e il divino Spencer (1552-1599), col suo nobile cavaliere che loda gli alberi del bosco, vengono evocati dopo le descrizioni tecniche, seguite inoltre da *Una memoria storica sul carattere sacro e sull'uso dei luoghi adorni di alberi*.

Sin dalla più remota antichità gli alberi hanno avuto parte nel culto, e non soltanto in quello degli dèi e degli eroi pagani ma anche in quello del vero Dio, praticato dagli stessi patriarchi. Abramo si era attendato presso le querce di Mambre, e dopo avere eretto un altare, come in un tempio (*Genesi*, xiii), aveva parlato colà con l'Onnipotente. L'alleanza fra il Padre e il suo servo fedele era stata stipulata in un folto di alberi, e il patriarca, scegliendo un luogo per il servizio divino a Bersabea, vi aveva piantato un bosco e aveva invocato in esso il nome del Signore (*Genesi*, xx1). La festa delle Capanne presenta qualche analogia coi riti celebrati dai patriarchi all'ombra delle foreste. Sin dall'infanzia del mondo (Adamo sotto gli alberi del Paradiso Terrestre, Abramo che riceve i visitatori divini non nella sua tenda ma sotto una quercia), gli alberi ombrosi hanno rinfancato gli animi disponendoli alla contemplazione religiosa, e per questo sono stati spesso piantati in cerchio, forma dell'universo e del cielo che veniva data ai primi santuari. Gli oratori e le sinagoghe degli antichi erano costruiti al riparo delle foreste, e lo stesso Paradiso non era altro che un tempio nemorale o un bosco sacro piantato da Dio e da Lui dato al primo sacerdote, l'Uomo. Anche i Padri della Chiesa hanno sempre esaltato l'atmosfera propizia al raccoglimento dei luoghi boschivi.

I pagani, avendo ereditato dal popolo di Dio questa pura venerazione per la



X. Edward Blore, Chiesa arborescente di J. Hall. Metà del XIX sec. Acquarello.
Londra, The British Architectural Library.

XI. Botticelli, *Natività mistica*, 1501. Londra, National Gallery.

foresta, l'hanno purtroppo corrotta con perniciose superstizioni. Secondo Virgilio la *Pinea Sylva* apparteneva alla Madre degli dèi; Venere era signora di parecchi boschi, in uno dei quali, a Cnido, si trovavano statue scolpite da Prassitele; e anche Cerere, Proserpina, Plutone, Vesta, Castore e Polluce avevano selve a loro consacrate. Nell'antichità era raro che in una foresta non sorgesse un tempio, e che un tempio non avesse un boschetto in cui venivano posti idoli e altari. I druidi celebravano i loro misteriosi riti fra gli alberi, e secondo le testimonianze di vari storici anche i loro tribunali si riunivano all'ombra di quei rami.

Oltre a condannare le eresie di tutti i culti succeduti alla religione dei Giusti, Evelyn deplorava l'abbandono delle foreste ai suoi giorni ed esorta filosofi e cristiani a tornare alle meditazioni e alle feste del passato. Gli alberi sono simili a miracoli la cui contemplazione eleva i sentimenti e il pensiero; alcuni hanno la durezza del ferro e la compattezza del marmo, e sono di una maestà e di un'imponenza prodigiose. L'albero corrotto (come l'uomo, di cui è il simbolo inverso) deve rinascere in tutta la sua gloria e bellezza, simile a una fortezza, com'era in origine. Si tratta, insomma, di una sorta di sistema teologico.

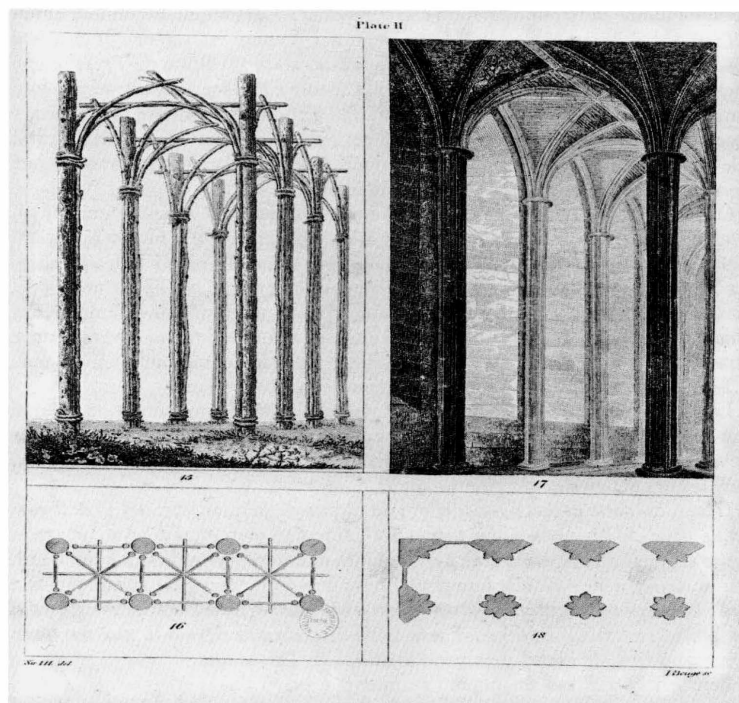
La scoperta dell'Arcadia, dove i geni dell'antichità folleggiano in un ridente paesaggio, è preceduta da un'invocazione alla *Sylva*, luogo sacro e tempio naturale elevato dal Creatore per la preghiera e il raccoglimento, e modello della prima architettura religiosa.

Il trattato ebbe parecchie riedizioni, la quinta delle quali uscì nel 1729. Scorrendo nelle chiese medievali le forme degli alberi secolari, vi si faceva rivivere lo stesso sogno. La cattedrale gotica è una Città di Dio silvestre. I popoli del Nord, introducendo nelle navate le loro cupe foreste, le riportarono spontaneamente alla loro destinazione originaria; l'albero corrotto vi ritrovò la sua santità e corresse al tempo stesso tutti gli errori commessi nella disposizione del santuario, dai quali non erano rimaste esenti nemmeno le chiese di Terrasanta.

Poiché i goti erano un popolo primitivo e privo di esperienza nell'arte di costruire, occorreva trovare per quell'audace programma architetti valenti e svincolati dalle nefaste tradizioni greco-romane. La soluzione araba, che s'imponneva per ragioni opposte a quelle di Blondel, era già stata proposta in Inghilterra da Wren (1632-1723), genio universale, astronomo e fisico (fu in polemica con Pascal), che aveva avuto una parte determinante nella ricostruzione di Londra dopo l'incendio del 1666. Nel testo di Warburton non troviamo però citata la sua teoria, secondo la quale il gotico sarebbe nato in Oriente e sarebbe stato diffuso dalla Francia all'epoca delle Crociate,²² bensì la versione moresco-ispánica che non menziona la Palestina. Lungi dallo sminuire il prestigio dei monumenti, la componente esotica non fa che accentuarne gli aspetti favolosi e il mistero.

Diffusa insieme all'opera di un poeta, l'osservazione di Warburton ebbe ampia risonanza e venne frequentemente citata nei testi tecnici: Dellaway la riporta ancora nel 1800.²³ Essa diede persino luogo ad una dimostrazione pratica. L'autore di quest'ultima, un certo Hall, era stato colpito dalla bellezza delle cattedrali francesi, che aveva visto tornando da un viaggio in Italia nel 1785, e si era chiesto da dove provenissero tanta grandiosità e tanta arditezza di concezione, ineguagliate dai più celebri monumenti moderni. Le teorie di Warburton lo avevano convinto a tal punto che aveva voluto confermarle costruendo egli stesso un edificio di tronchi e di rami (figg. 75-77).

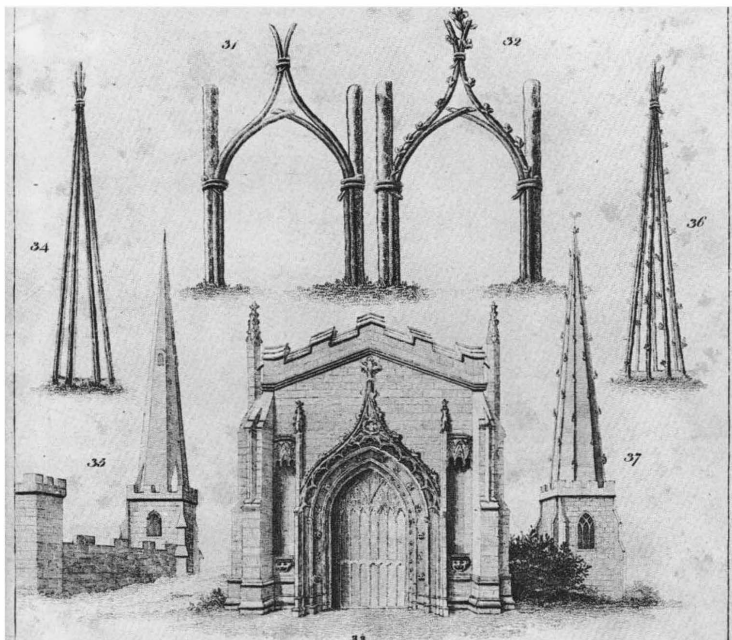
Il procedimento seguito fu il seguente: si piantarono su due file, a intervalli di un metro e venti, delle pertiche di frassino che vennero poi puntellate con rami di salice lunghi tre metri, formando così dei fasci di colonnine che furono legati in alto in modo da costituire l'armatura di una volta gotica. La copertura era fatta di



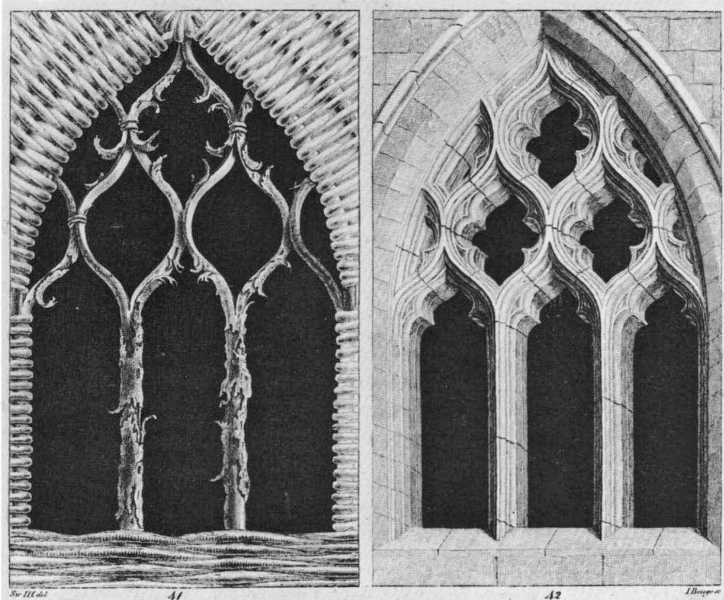
75. Ricostruzione di una navata gotica con pertiche di frassino e rami di salice. Esperimento di J. Hall, 1798.

paglia. Nella navata poteva camminare un uomo, e la chiesa in miniatura era dotata di coro e transetto. Il portale imitava quello di St. Mary di Beverley. La decorazione a traforo delle finestre, fatta di rami spaccati nel senso della lunghezza, riproduceva fedelmente un modello particolare. Otto lunghe verghe di salice, fissate a qualche passo di distanza, formavano la cuspidi di un campanile alto sei metri e simile alla guglia di Bunny nel Nottinghamshire.

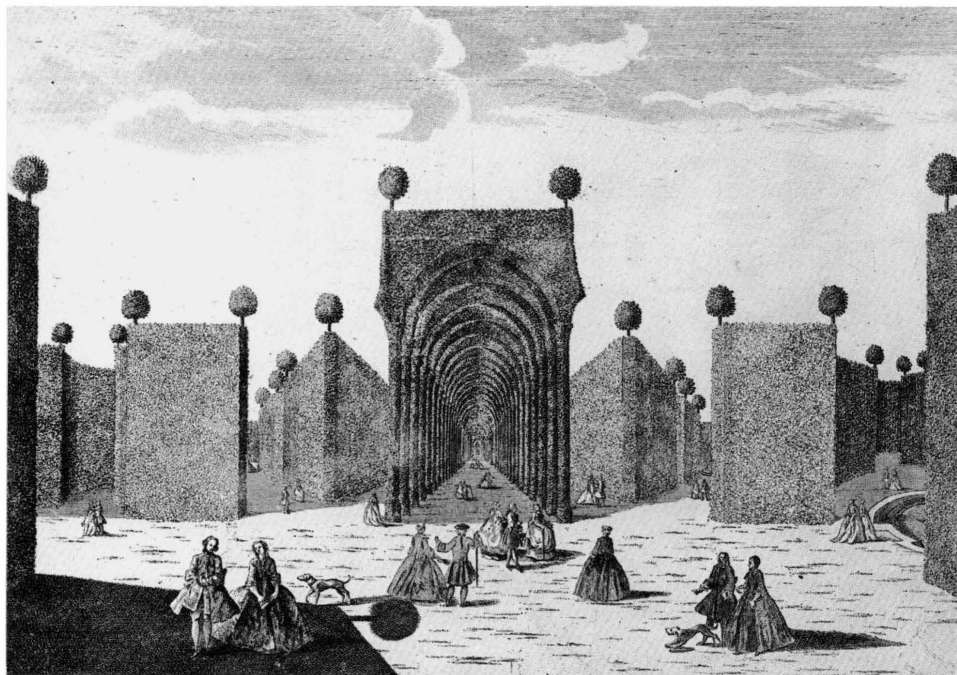
Il lavoro fu terminato durante l'inverno 1792-1793. Le piante che formavano l'edificio attecchirono, e quindi la cattedrale germogliò a primavera e le foglie spuntarono proprio nei punti in cui appaiono scolpite nelle decorazioni di pietra. Il resoconto della dimostrazione fu pubblicato nel 1798 dalla Società Reale di Edimburgo,²⁴ con numerose illustrazioni dovute a Joseph Halfpenny, autore di una monografia sulla cattedrale di York (1795-1807). Un acquarello di Edward Blore (1787-1879) raffigura la chiesa ancora in piedi, in pieno Ottocento, nel giardino di Hall dov'era stata piantata e dove si erge come un capolavoro vegetale, seguito e prolungamento del bosco, vibrante delle stesse luci e delle stesse ombre (tav. X). In Italia una struttura consimile, viale e navata insieme,



76. Portale di Beverley e guglia di Bunny imitati da Bouture. Esperimento di J. Hall, 1798.



77. Finestra gotica fatta di rami spaccati nel senso della lunghezza. Dimostrazione di J. Hall.

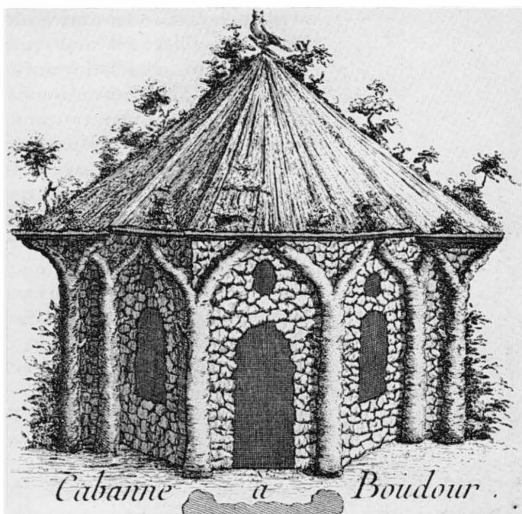
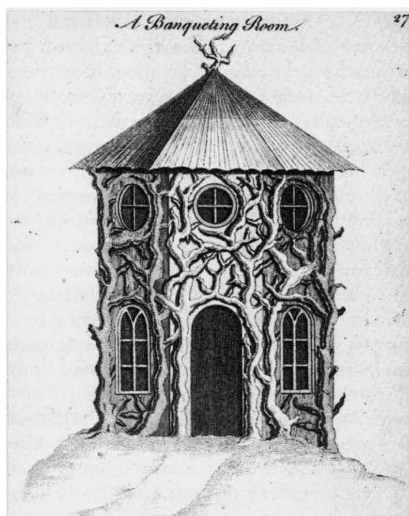


78. Viale a volta, Giardino di Castellazzo. Da L. Domenico, *Le delizie della Villa Castellazzo*, Milano, 1743. Documento Pierre Berès, Parigi.

sorgeva nell'ancora geometrico giardino di Castellazzo, nei pressi di Milano: una stampa che illustra la descrizione in versi delle sue « Delizie », dovuta al Leonardo (1743), ce la mostra misteriosamente eretta in mezzo ad alte pareti di verzura (fig. 78).

Questa poetica evocazione del Medioevo, realizzata con un pergolato che affondava le radici nel suolo, come un prodigio di natura, era essenzialmente espressione di ricercatezza intellettuale. Cappelle e strutture gotiche venivano frequentemente edificate con sistemi analoghi nei giardini all'inglese. In un libro di Paul Decker (1759)²⁵ un edificio a tre navate, realizzato con tronchi e radici dalle forme tormentate che ricordano il *decorated style* « ornato » si staglia dietro una porta gotica, come un richiamo al suo modello preistorico, e una costruzione analoga figura in un testo di Over (1758),²⁶ che riproduce inoltre un padiglione poligonale con una copertura di rami rievocante una struttura arcaica. Porticati e archeggiature a sesto acuto, costruiti con rami e tronchi, illustrarono spesso la tesi di Warburton (figg. 79-81).²⁷ Grohmann (1797), che riproduce un edificio inglese, osserva nella didascalia dell'illustrazione:

« L'edificio è sostenuto da tronchi d'albero a mo' di colonne, i cui rami formano un arco naturale. In esso si riconosce l'origine dell'architettura gotica ».



79. Ch. Over, Padiglione « costruito principalmente con rami d'albero », 1758.

80. Le Rouge, Capanna rustica, 1785.

81. J.-G. Grohmann, Monumento funerario inglese eretto in memoria di un animale, 1797.

La struttura ricorda la chiesa di Hall, con cui contrasta tuttavia per la rozzezza dell'esecuzione. È la cappella funebre di un animale particolarmente amato, costruita in un parco: nella navata si trova un sarcofago sopra il quale è posta, come un trofeo, una testa di cavallo.

Queste bizzarrie decorative si diffondono parallelamente alle solenni speculazioni sulla nobiltà e sul carattere mistico del regno silvestre. La leggenda ha il suo risvolto rustico. Nell'indagare sui rapporti fra lo stile di un monumento e il paesaggio che lo circonda, Home (1762)²⁸ rileva che il gotico si accorda meglio coi paesi rozzi e incolti dove è nato: la sua propagazione nelle belle pianure della Francia e dell'Italia, cui si addice il gusto greco, è stata un errore. Una profusione di elementi grandiosi e selvaggi rispecchia più fedelmente lo stile dell'epoca. Sparpagliate nei giardini che ricreano la natura primigenia, quelle cappelle e quelle casette simili a capanne di boscaioli vi ritrovano in un certo senso il loro elemento. Il risveglio del Medioevo è qui rappresentato come in un teatro, con una regia e uno scenario appropriati. Il mito della *sylva* e della sua architettura rivive in queste raffigurazioni campestri e idilliche del mondo degli antenati, non ancora corrotto dalla civiltà, risalendo direttamente alle fonti originarie.

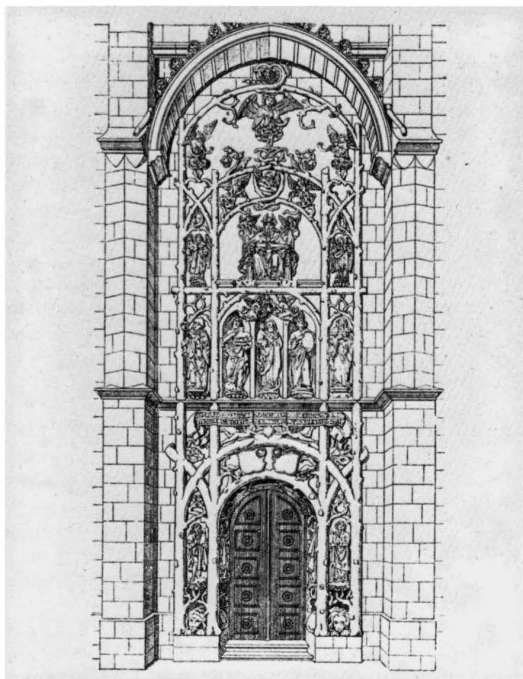
Questa visione si accorda singolarmente con le concezioni del Rinascimento, che considerava anch'esso l'architettura gotica come un metodo costruttivo tipico dei popoli primitivi che vivevano nelle foreste. Félibien e i suoi seguaci avevano avuto dei precursori in Italia: il Filarete, Antonio Manetti e il Vasari²⁹ attribuiscono senza esitare lo stile gotico alle « nazioni barbare », goti e tedeschi. Una celebre lettera scritta a Leone X verso il 1518-1519 da un autore ignoto, talora identificato con Raffaello o con uno dei suoi amici (Baldassar Castiglione?), ne fornisce un'interpretazione uguale a quella dei teorici settecenteschi; l'architettura gotica tedesca è piena di confusione e disordine, ma presenta tali difetti perché è nata da alberi « non ancor tagliati », coi rami piegati e legati in modo da formare archi a sesto acuto. Questa forma non ha l'eleganza che caratterizza ai nostri occhi la perfezione del cerchio, ma la natura non cerca di più.³⁰ Si tratta con ogni evidenza della semplice definizione tecnica di un procedimento rudimentale, ben lontana dagli slanci poetici e dalle repentine rivelazioni dei romantici di cui essa contiene tuttavia un germe: dietro a quest'arida esposizione di fatti s'intravedono genti non corrotte dalla civiltà, foreste vergini ed edifici nati dalla natura. Non ci troviamo ancora in un'Arcadia popolata da creature innocenti, e neppure in un settecentesco giardino all'inglese, ma nel mondo degli umanisti che lanciarono gli attacchi più violenti contro il Medioevo e le sue deviazioni dai canoni classici; e tuttavia si intuisce che allora esistevano anche correnti sotterranee meno ribelli a quel passato.

Nella *Natività mistica* dipinta dal Botticelli a Firenze nel 1501,³¹ una casetta di legno è inserita in una raffigurazione religiosa carica di significati riposti: la mangiatoia è posta davanti alla grotta, sotto un riparo formato da una specie di capanna col tetto sostenuto da due tronchi d'albero. Si tratta di « arbori non tagliati », ancora piantati in piena terra. Due rami si piegano uno verso l'altro in modo da congiungersi formando un arco a sesto acuto, la cui sommità è però nascosta dal tetto che essa regge. Sullo sfondo si stende una foresta, simbolico scenario e prolungamento della capanna sacra circondata da angeli che occupa il primo piano (tav. XI).

Il sistema assume aspetti diversi intorno alle date in cui comincia a prender corpo e a cristallizzarsi. Leonardo da Vinci, decorando nel 1498 il soffitto della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano con una rosa d'intrecci arabi,³² la unì a un cerchio di alberi (fig. 82), creando un pergolato di rami intrecciati e di fronde lussureggianti che poggiano però su solidi sostegni. Come in un monumento tedesco, i tronchi diritti si ramificano in fasci di archi ogivali e archi incastrati nel muro che reggono tutto il peso del fitto fogliame. In quest'estrosa composizione troviamo ancora una volta degli « arbori non tagliati », avvinti in un inestrica-

bile intreccio decorativo. Il rapporto col testo dello pseudo-Raffaello è talmente stretto che qualcuno è giunto a chiedersi se la descrizione inviata al pontefice non fosse stata ispirata da questa composizione o da una riflessione del maestro.³³ Architettura verdeggiante creata dall'uomo e dalla natura, il padiglione silvestre di Milano sembra dimostrare la stessa tesi suffragata dagli arbusti di Hall.

Questa singolare riproduzione di una volta gotica nella sua freschezza originaria non è un'improvvisazione dovuta ad un genio. In Germania vari edifici si andavano coprendo di motivi vegetali, trattati col realismo dell'epoca, proprio mentre i teorici e gli artisti transalpini li identificavano con gli alberi, e certi esempi sono particolarmente rivelatori. Dehio³⁴ segnala in Sassonia un gruppo di monumenti su cui si può osservare lo sviluppo di temi analoghi. A Zwickau (1465-1506) le decorazioni traforate dei finestrone, dei frontoni e dei baldacchini sono scolpite in forma di rami. A Chemnitz (1525 c.) questi fusti scabri incorniciano il portale della chiesa del castello, facendone una struttura a tre piani con ramificazioni che formano archi spezzati e archi carenati (fig. 83). Sembra quasi



83. Chemnitz, Portale arborescente della chiesa del castello, 1525 ca.

ALLE PAGINE SEGUENTI:

82. Leonardo da Vinci, Volta arborescente del Castello Sforzesco di Milano, 1498.





EDDOIC
MEDICI DUC
QUOD MORT
IN GEN
NON P



84. Seefeld (Tirolo), Nervature arborescenti della chiesa, 1466.

che l'impalcatura rustica eretta davanti alla costruzione sia stata conservata per darne, in un certo senso, la chiave e il modello.³⁵ Le opere degli incisori abbondano di ramoscelli flessibili e frondosi e di liane che spuntano da ogni dove intorno agli edifici: il portale che figura nella *Circoncisione di Cristo* di Dürer (*Vita della Vergine*, 1500-1509) presenta una versione leggera e sovraccarica ad un tempo

della decorazione sassone. Anche alcune volte gotiche sono state interpretate a questo modo, come quelle di Seefeld che risalgono al 1466 (fig. 84). Il coro poligonale di Santa Maria di Pirna (1502-1546)³⁶ ha nervature a forma di rami d'albero molto « naturalistici », che formano un vero e proprio intreccio su cui s'inerpicano « uomini selvatici ». La fiaba del popolo dei boschi, collegata alla genesi di quest'architettura, viene illustrata alla lettera e ambientata proprio nel santuario. Ad un certo punto il Medioevo stesso nota queste somiglianze e le sottolinea mediante immagini simboliche. Nel creare la sua volta arborea, Leonardo attinge agli elementi di una leggenda autentica.

Anche la Francia ha conosciuto queste propaggini e queste sopravvivenze. Philibert de l'Orme, elencando gli ordini delle colonne classiche, vi aggiunge delle colonne di alberi (1567):³⁷ non si tratta di colonne di legno « bensì di pietra, e somiglianti agli alberi ». Egli le illustra con un disegno raffigurante un tronco nodoso con foglie che spuntano non soltanto sul capitello ma anche lungo il fusto, molto al disotto dell'astragalo, e ne raccomanda l'impiego in diverse circostanze. *Perché non dovrebbe essere lecito farne un uso regolare?*

« Considerate se un portico, peristilio e facciata di casa non sarebbero belli, avendo tutte le colonne fatte a forma di albero e i capitelli come rami tagliati [...] Sarebbe cosa assai bella a vedersi ».

Il portico rappresenterebbe « quasi una bella foresta », con fregi e cimasa formati da edera e « rami d'albero che uscirebbero fuori ». I termini stessi sono quelli usati da un autore del Settecento per descrivere una navata gotica.

Le proporzioni dell'edificio vanno naturalmente adattate alla misura umana, conformemente alle tradizioni antiche ripristinate con assoluto rigore dal Filarete e da Francesco di Giorgio: misura d'uomo per il dorico, misura di donna per lo ionico e misura di fanciulla per il corinzio. Si sceglieranno inoltre gli alberi che corrispondono naturalmente alle proporzioni volute; ma quest'identificazione dell'albero con l'uomo « di cui è simbolo » (Evelyn) rivela l'attrazione della natura e il desiderio appena velato di farne un canone architettonico.

A questo proposito ricordiamo che secondo un'interpretazione il pensiero di Philibert de l'Orme, che pone la sua arte in relazione con l'architettura del mondo, presenta maggiori affinità col genio complesso ed enigmatico di Leonardo che non col neoplatonismo italiano e le sue dottrine essenziali: i suoi ragionamenti sull'armonia universale discendono ancora direttamente dal simbolismo medievale.³⁸

Il sogno della foresta si sovrappone alle visioni architettoniche del Medioevo romantico al tramonto, del Medioevo nascosto nei sommovimenti del classicismo, del Medioevo che risuscita con le nostalgie del romanticismo, in tutte le fasi di un'evoluzione in cui vediamo la forma elevarsi sopra le realtà tecniche e storiche per entrare nel regno della fantasia.

Questa sopravvivenza e questi ritorni sono dovuti al fatto che il sistema gotico, così come si era sviluppato nel corso del Duecento, aveva in sé i germi di un'interpretazione: la sua leggenda era nata nella sua intima sostanza e nel carattere dei suoi effetti, e quindi l'effetto aveva eclissato per vari secoli la forma. I dati che definiscono la costruzione sono sempre gli stessi, alberi e rami, ma il loro valore varia secondo gli atteggiamenti assunti dalle varie scuole e nelle varie epoche: una soluzione barbara, una bizzarria, un ordine superiore, una poesia rustica. I cicli si susseguono con regolarità; al principio del Cinquecento la

Germania e l'Italia sono contrapposte allo stesso modo in cui lo saranno l'Inghilterra e la Francia verso la metà del Settecento. Gli stessi complessi di persistenza e di conflitto latente si ritrovano in varie cerchie classiche. Il mito torna a trasmettersi, rinascendo con la stessa spontaneità intorno ad una realtà sempre uguale, ed ogni volta con maggior forza. La potenza dell'illusione aumenta man mano che ci si allontana nel tempo. Le immagini più sublimi e più grandiose risorgono nelle improvvise rivelazioni dei filosofi e dei poeti intorno al 1800.

La nascita della leggenda naturista, che avrebbe dovuto risolvere la questione delle origini facendole risalire alla terra stessa su cui sorgono i monumenti architettonici, non toglie credibilità alle teorie ipotizzanti una provenienza straniera. Il Medioevo romantico rinasce in un contesto di contraddizioni, mentre dal canto suo e nello stesso periodo risorge e si diffonde la fiaba araba, curiosamente abbinata alle foreste druidiche, costringendo lo stesso Chateaubriand a tenerne conto; egli la cita in nota, come a malincuore, prima di rievocare le querce della Gallia.³⁹ L'affinità esistente fra l'ordine gotico e i monumenti egizi lo indurrebbe a credere che il primo sia un retaggio pervenuto dall'Oriente tramite i primi cristiani, ma ciò non gli impedisce di sottolineare l'importanza delle foreste ancestrali. D'altronde, tutti gli stili architettonici sono nati allo stesso modo: la colonna greca dalla palma, i pilastri egizi dal sicomoro e da altri alberi giganteschi d'Africa e d'Asia. L'arte ha dovuto piegarsi alla varietà dei climi.

Queste contraddizioni si possono probabilmente spiegare rifacendosi a tre scritti che riconfermavano energicamente le teorie orientali e islamiche e che erano usciti due anni prima del *Génie du Christianisme*. Il testo di Legrand, che accompagnava le tavole del *Recueil et parallèle des édifices* di Durand,⁴⁰ monumento di documentazione notevole per la sua epoca, si riallaccia alla tesi di Warburton ma in una prospettiva più ampia. Ogni stile architettonico è condizionato dalla sua genesi; gli edifici asiatici conservano la leggerezza e l'eleganza delle tende, i templi, i sepolcri e i palazzi egizi hanno il mistero, l'austerità e la solennità delle grotte, dei monumenti foggianti dalla natura, e le chiese gotiche non diffondono soltanto le cupe ombre delle querce celtiche, ma « fragili sostegni moltiplicati dal lusso e dalla mollezza vi dipingono anche le pergole fiorite elevate dai mori e dagli arabi ». I paesi in cui il *gotico arabo, moresco o saraceno* ha avuto la sua più splendida fioritura sono quelli d'Africa e d'Oriente: fra i nomi citati figurano quelli del Cairo, di Alessandria, di Rosetta, di Aleppo e di Costantinopoli. I goti lo hanno assimilato in Spagna, conformemente alla dottrina che fa testo da un cinquantennio, ma « le nostre chiese gotiche più ricche e meglio edificate » non ne danno che un'idea imperfetta.

Negli *Essays on Gothic Architecture*, usciti nello stesso anno (1800),⁴¹ sono raccolti diversi saggi dovuti agli studiosi più autorevoli in materia, fra cui quello di Grose,⁴² che riprende con piena convinzione tutta la teoria orientalista aggiungendo alla dimostrazione i monumenti gotici di Ispahàn, mentre Dellaway⁴³ si avvicina alle ipotesi palestinesi di Wren senza tuttavia considerare la Francia una tappa del processo di trasmissione. I crociati inglesi hanno importato in patria lo stile « saraceno » o gotico direttamente dalla Terrasanta, e in Inghilterra esso ha dato origine a parecchi altri stili. Durante i regni dei due Edoardi è stato lo stile « saraceno » a prevalere. Ben lungi dal tramontare, la leggenda orientale si cristallizza e si sviluppa nelle ricerche degli eruditi, obbligando Chateaubriand a cercare un compromesso cristiano.

La parte dedicata al gotico del Musée des Monuments Français, aperto sin dal

1796 nel convento dei Petits-Augustins, viene del resto presentata da Lenoir come « saracena ».⁴⁴ L'architettura impropriamente chiamata gotica è in realtà un'architettura araba, introdotta in Francia dai crociati. San Luigi aveva condotto con sé in Palestina il celebre Montereau. La Sainte-Chapelle di Parigi, con le sue splendide vetrate, i suoi dipinti e le sue dorature antiche, era una perfetta imitazione dei monumenti arabi. Era questo l'ambiente che il conservatore si era proposto di ricreare nelle sale dedicate al Duecento e al Trecento,⁴⁵ riuscendo a rievocare l'Oriente con tanta efficacia che Napoleone, entrandovi, aveva detto: « Ah! qui sono in Siria ».

Secondo Lenoir anche l'architettura persiana presenta certe analogie con le chiese gotiche, e altrettanto si può dire del palazzo edificato dagli arabi a Cordova. Questi accostamenti erano basati soprattutto su due volumi: per l'Iran sul *Voyage* di Le Brun (1718),⁴⁶ già utilizzato da Grose, e per la Spagna sul *Voyage* di Laborde (1806).⁴⁷ Tutto l'Islam rivive in Occidente; agli edifici « lombardi » disseminati da Carlo Magno in Francia succede una « architettura veramente asiatica » che nel Trecento viene ulteriormente perfezionata e che, dopo essere stata abbinata per un breve periodo agli elementi « lombardi », scompare sotto Francesco I, quando gli scritti e l'opera del Palladio rivelano il genio dell'artista. In Inghilterra la tesi orientale è ancora sostenuta da Whittington (1809)⁴⁸ e da Haggitt (1813),⁴⁹ e in Germania da Stieglitz (1820).⁵⁰ Le regole fissate a partire dal Rinascimento sono talmente categoriche che i monumenti che non le rispettano presentano fino all'Ottocento un aspetto enigmatico e insolito; l'architettura gotica, che esula dalla civiltà europea propriamente detta, sconfina in mondi lontani nel tempo e nello spazio e la chiave del suo mistero viene cercata persino nell'Egitto dei Faraoni.

In un curioso libro pubblicato a Londra nel 1795 Murphy⁵¹ vede profilarsi ovunque delle piramidi: sulla facciata dell'abbazia di Westminster e della cattedrale di York, sulle torri della crociera, sulle torrette e sui contrafforti delle chiese medievali. La « tendenza piramidale » predomina nel piano generale dell'edificio e persino nei baldacchini delle nicchie; soltanto l'arco spezzato vi si può iscrivere armoniosamente. È quindi vano cercarne le origini nei rami degli alberi, e i monumenti della valle del Nilo eclissano la foresta: d'altra parte, nulla è più simile ad una navata gotica dell'interno di un edificio egizio descritto da Vitruvio.

Bisogna quindi dedurne, prosegue l'autore, che l'Occidente si è riallacciato a quelle antiche tradizioni? Sinora nessuno ha formulato una simile ipotesi; ma non dimentichiamo che le torri che sovente fiancheggiano le vecchie chiese irlandesi somigliano a obelischi, e che l'antica chiesa di San Paolo era più alta di una piramide egizia. Se poi percorriamo la nostra terra, vi troveremo in una sola provincia più piramidi di quante non ne esistano oggi giorno a Menfi o a Saqqara. È quindi lecito supporre che le guglie dei nostri campanili provengano in certa misura da un'idea egiziana innestata su principi cristiani.

La piramide era sacra per i sudditi dei Faraoni, che esprimevano con la sua figura l'origine di tutte le cose e la ponevano nelle loro necropoli, come i cristiani, a simboleggiare l'immortalità dell'anima. Simile alla fiamma, essa rappresenta lo spirito del morto che si stacca dal corpo e sale verso le sfere celesti. La cattedrale gotica, nei suoi particolari e nel suo complesso oltre che nel simbolismo delle sue forme, è la trasposizione di un ordine egizio. Il libro fece testo e venne frequentemente citato nei trattati di architettura.

Secondo l'*Origine de tous les cultes* di Charles Dupuis, membro della Convenzione

e mitografo, che fu pubblicata nello stesso anno (1795)⁵² e in cui vediamo nuovamente la piramide interpretata come espressione geometrica del fuoco, il cristianesimo discende per intero dai culti solari dell'Egitto, culla di tutte le religioni. Le figure scolpite sulle chiese sono geroglifici.⁵³ Colei che si vede sulla facciata di Notre-Dame non è la Madonna ma Iside, accompagnata dallo Zodiaco: dea dei franchi e degli svevi, che la rappresentavano sempre insieme alla sua nave simbolica (nave che è rimasta sullo stemma della città), essa è la divinità tutelare di Parigi.⁵⁴ « A questa Iside, madre del Dio luce, il popolo va ad offrire ceri il giorno di Capodanno ». La cattedrale è il suo tempio. Secondo Horus-Apollo, l'Iside egizia presiede al destino dell'anno. Speculando sulle cosmogonie dell'antichità, la Francia laica della Rivoluzione risale alle fonti del Rinascimento umanistico e alla sua pseudo-conoscenza degli emblemi egizi.

Le ricerche iconografiche di Lenoir ebbero lo stesso orientamento. « La maggior parte delle figure emblematiche che ornano i portali delle nostre chiese sono sorte di geroglifici simili a quelli degli egizi », conferma il conservatore del Musée des Monuments Français,⁵⁵ che applica i metodi di Dupuis alla interpretazione dei rilievi, per lo più romanici. Su di un capitello di Issoire egli identifica persino delle mummie, il che significa che in Gallia non sono penetrate soltanto le allegorie e le credenze religiose dei popoli antichi, ma anche i loro riti e il loro modo di seppellire i morti. Nella regione sono state rinvenute parecchie mummie, una delle quali, « una mummia d'Egitto, trovata in Alvernia », è conservata presso il Cabinet d'Histoire Naturelle di Parigi.⁵⁶

L'architettura gotica non poteva non derivare da quello stesso mondo, cui si ricollega col simbolismo dei suoi archi.

« L'ogiva stessa non è altro che un emblema egizio. L'ogiva è una raffigurazione dell'uovo sacro, considerato dagli egizi il principio creatore della grande dea Iside e dello stesso Osiride, suo fratello, nati entrambi da un uovo fecondato dalla sostanza luminosa ».

Le contraddizioni non mancano, ma il fattore arabo non appare inconciliabile con un'ampia rete di trasmissione.

Nel panorama monumentale del Medioevo compaiono all'improvviso un'Inghilterra tutta irta di piramidi e obelischi e una Francia piena di simboli egizi. Il mito non vale solo per la sua audacia, ma anche per la statura degli uomini che lo hanno fatto nascere. La cattedrale gotica incarna il *Tempio della Fama*, con le sue numerose facciate in cui compaiono tutte le parti del mondo: il Nord druidico, il Sud egizio, l'Est islamico. Il quarto lato, però, non è antico⁵⁷ ma cinese.

Nel criticare le proporzioni delle finestre che sminuiscono le masse architettoniche, Le Blanc scrive nel 1733:⁵⁸

« La Chapelle du Palais di Parigi supera persino le lanterne cinesi grandi come camere di cui parla padre Le Comte: quest'edificio è una lanterna vera e propria. Le finestre sono tutto, e la muratura è appena visibile ».

Il padre gesuita, dal canto suo, è entusiasta di quelle lanterne e ne parla con viva ammirazione.⁵⁹ Alcune sono gigantesche e raggiungono i trenta piedi di diametro, corrispondenti a circa dieci metri; vengono illuminate con un'infinità di lampade, e ospitano spettacoli di marionette grandi come persone. Altre sono alte quattro piedi; la tela di seta sottile e trasparente tesa sulla loro intelaiatura di legno dorato forma parecchi pannelli rettangolari sui quali vengono dipinti fiori, alberi, rocce e talora anche figure. « Le pitture sono belle, i colori vivaci, e quando le candele sono accese vi si diffonde una luce che rende l'insieme assai attraente ».

Termini analoghi si potrebbero usare per descrivere le vetrate. Ruskin⁶⁰ non vi fece forse risplendere la lampada di Aladino? Qualunque sia l'opinione di Le Blanc in proposito, le vetrate della Sainte-Chapelle si accendono ai suoi occhi come lanterne cinesi nella notte. Presentando nel 1785 una memoria sullo Zodiaco all'Académie Royale des Sciences, Le Gentil de la Galaisière⁶¹ precisa di averne cercato delle raffigurazioni non soltanto in India ma anche in Europa, perché sapeva « che il genio che ha guidato i muratori o architetti indiani nella costruzione delle loro pagode è il medesimo che ha ispirato fra noi la costruzione delle chiese gotiche ».

A sostegno di questa tesi l'astronomo cita le chiese di Notre-Dame di Parigi e di Saint-Denis in Francia e quella di Walmgate di York in Inghilterra, le quali confermerebbero i rapporti fra il Medioevo occidentale e l'Asia buddista che egli dà per scontati.

Nella stessa Cina il sistema medievale è riconoscibile accostato ad altri elementi. « Sono gotici per l'enormità o la meschinità delle proporzioni, per la secchezza e la sinuosità delle forme » afferma Delatour (1803)⁶² a proposito dei palazzi edificati per l'imperatore a Pechino. Lenoir (1809), dal canto suo, estende le sue prospettive molto più in là dei paesi dell'Islam e dell'Egitto: secondo lui l'architettura indiana e cinese presenta elementi uguali a quelli dell'architettura gotica-araba. In Saint-Denis sono presenti i motivi di un monumento indiano e di un palazzo cinese.⁶³

Intorno a queste date anche i romantici tedeschi rivolgono il pensiero verso l'India: Schelling la evoca nelle sue considerazioni sull'origine dell'arte delle cattedrali, che risalirebbe a fonti remote (1802-1804):⁶⁴

« Le costruzioni indiane presentano effettivamente una straordinaria e sorprendente somiglianza col gotico [...]. L'architettura dei templi e delle pagode ha carattere decisamente gotico; persino gli edifici comuni non sono sprovvisti di guglie gotiche e di campaniletti a punta [...]. I gusti smodati degli Orientali, che non conoscono alcun limite e valicano ogni confine, traspasano inequivocabilmente nell'architettura gotica. L'architettura indiana supera persino quest'ultima per le sue proporzioni colossali, in quanto può creare edifici che hanno ciascuno le dimensioni di una grande città e somigliano alla più gigantesca vegetazione della terra ».⁶⁵

Grazie a una bizzarra svolta ritorniamo così in pieno regno vegetale; questo passo, d'altronde, segue le descrizioni delle selve germaniche e dei loro templi, facendovi rivivere l'idea suggestiva di una cattedrale gotica pensata come Città Universale di Dio in cui è però presente anche un fattore saraceno.

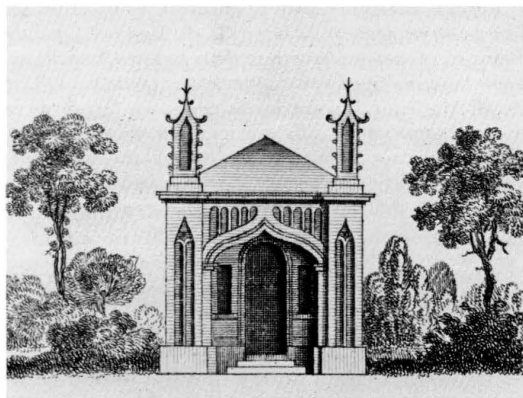
Lanterne, pagode e palazzi dell'Estremo Oriente spuntano come per incanto in un ambiente dove ogni cosa dovrebbe tuttavia apparire familiare. Ci troviamo in un'epoca di confusioni, dominata peraltro dalla mania dell'esotismo.

Sin dalla metà del Settecento incontriamo spesso il cinese e il gotico collocati sullo stesso piano. In una lettera datata 2 agosto 1750 Horace Walpole⁶⁶ scrive a un amico che si trova a Firenze:

« Il paese assume un volto nuovo [...]. Gli edifici isolati, vale a dire templi, ponti, ecc., sono di solito gotici o cinesi. Ciò gli conferisce un aspetto capriccioso di novità ».

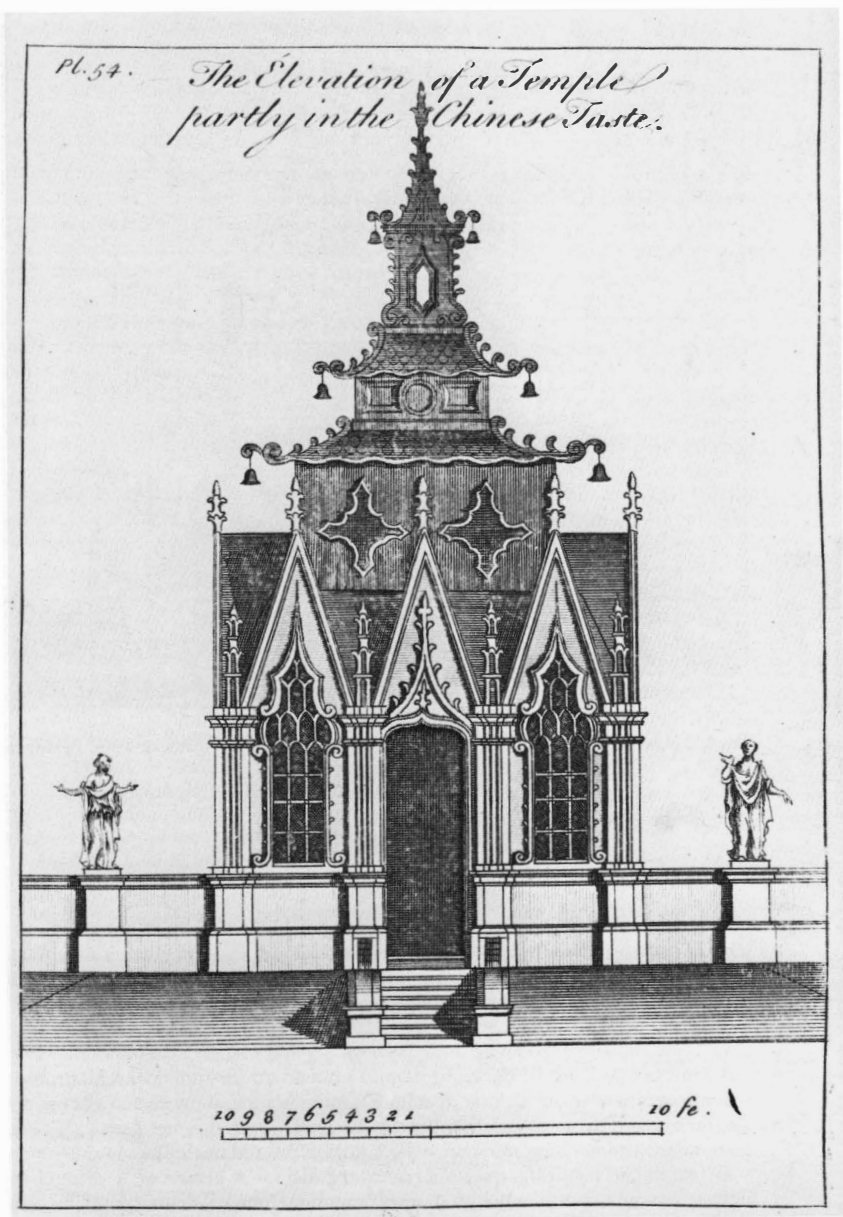


85. W. e J. Halfpenny, Tempio cinese, 1753.

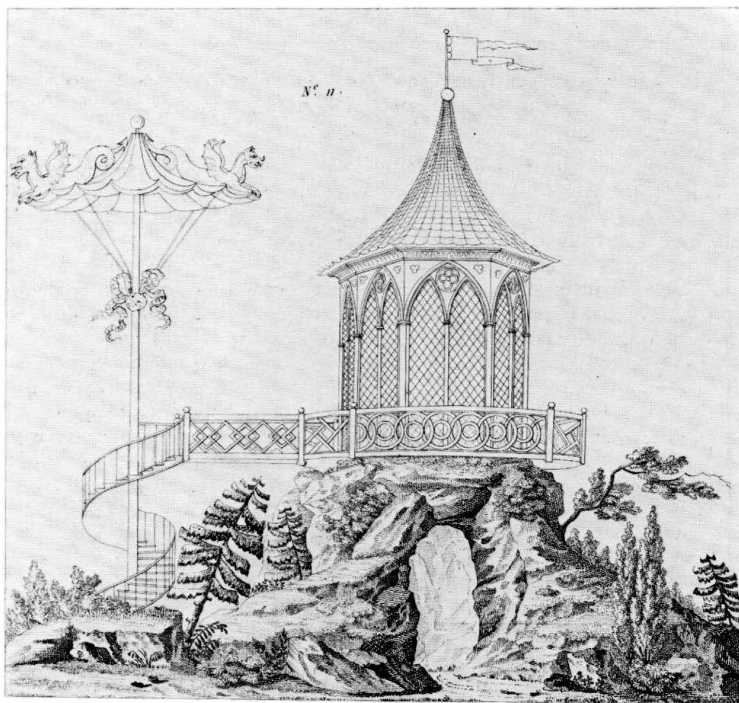
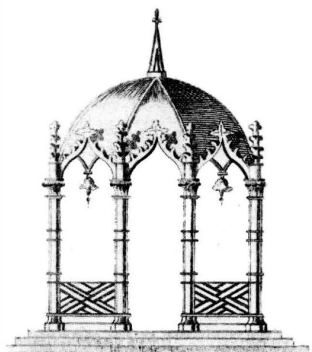
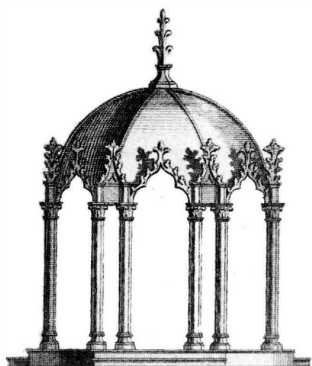


86. W. e J. Halfpenny, Padiglione gotico, 1753.

In tale contesto le due architetture sembrano improntate ad estri della stessa natura. D'altra parte è stato dimostrato che l'irregolarità di certe forme medievali veniva allora identificata con gli stili dell'Asia orientale,⁶⁷ i quali influiscono, come vedremo, anche sui giardini. Accade quindi sovente che gli architetti incaricati di abbellirli confondano i vari elementi; i padiglioni che vediamo in una raccolta (1753) degli Halfpenny (William e John, coi quali era presumibilmente imparentato anche quel Joseph che prese parte agli esperimenti di Hall) sono insieme medievali ed estremo-orientali. Gli archi carenati e i pinnacoli della facciata di un « *Chinese Temple* » incorniciato da due palme non differiscono gran che da una cappella quattrocentesca, e la « *Gothick Lodge* » che lo segue immediatamente nell'album ha un aspetto quasi identico (figg. 85 e 86): l'unica differenza è che un frontone sostituisce qui la torre cinese con le sue piccole campane, e la vegetazione non è più quella dei paesi caldi. Il *Prospetto di tempio parzialmente di gusto cinese* presentato dai due architetti nel 1752⁶⁸ è un ibrido: il tetto ha forma di pagoda mentre il resto dell'edificio è una chiesa con portale, frontoni e arco carenato di un gotico impeccabile (fig. 87). Lo strano è che queste forme eterogenee si armonizzano creando un insieme quasi organico, come a dimostrare il paradosso espresso da Le Gentil de la Galaisière. Nel libro di Over (1758)⁶⁹ alle fantasie gotiche fiancheggiate da alberi si aggiungono « *Chinese* » e « *Gothic Temples* », rotonde con archi carenati dalle decorazioni floreali, distinguibili soltanto per i motivi di coronamento e la didascalia che accompagna il disegno (fig. 89). Nel giardino di Bagatelle il « *Pavillon du Philosophe* », costruito nel 1782⁷⁰ da Bélanger, è formato da una loggia a pianta ottagonale in cui tutti gli elementi –



87. W. e J. Halfpenny, Tempio « parzialmente di gusto cinese », 1752.



88. J. Ch. Krafft, 1812, Bagatelle, « Pavillon du Philosophe » cinese, di F.-G. Bélanger, 1782.

89. Ch. Over, Templi gotico e cinese, 1758.

ogive sovralzate, quadrilobi, trilobi – riproducono motivi della Sainte-Chapelle, e in cui il tetto è arcuato (fig. 88). L'edificio è costruito su di una roccia a forma di ponte, e accanto si erge un'asta con un parasole e due draghi. Questo luogo di meditazione incorpora le finestre gotiche come « una lanterna della Cina ».

I temi favolosi, fioriti da molto tempo intorno ad un mondo architettonico misteriosamente sorto fra due epoche e venuto a interrompere l'avanzata del classicismo, rivivono su più piani: nelle divagazioni liriche, nel pensiero, nelle nozioni archeologiche e storiche, nello scenario del romanticismo.

Gli studi che seguirono questo « risveglio gotico »⁷¹ e gettarono le prime basi della conoscenza positiva del Medioevo⁷² cominciarono col demolire tali leggende. Dopo Caumont (1823-1850) e Bourassé (1841), Choisy (1892) si sente ancora in dovere di confutare la favola della foresta, che ricompare non soltanto nelle pagine di Huysmans (1898) ma anche in certe pubblicazioni archeologiche, come

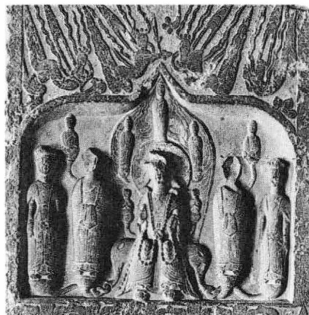
attesta una comunicazione di Lambin presentata nel 1899 alla Société archéologique di Soissons:

« Uscite da un bosco per entrare in una cattedrale, oppure uscite da una cattedrale per entrare in un bosco, e avrete l'impressione di trovarvi sempre al riparo della stessa volta, illuminati dalla stessa luce [...] ».

A suffragio della sua tesi l'autore adduce un esperimento simile a quello di Hall tentato da un membro della Société des Antiquaires di Piccardia, che aveva piantato due file di alberi davanti all'abside della chiesa di Ourscamps, al posto della navata distrutta, ricostituendone così l'alzato.⁷³ Anche le teorie islamiche già respinte da May (1774)⁷⁴ e da Milner (1798),⁷⁵ subiscono dapprima violentissimi attacchi,⁷⁶ ma in seguito la questione viene accantonata mentre proseguono le ricerche intorno ai sistemi gotici, occidentali per eccellenza. Eppure non tutto è falso nelle leggende e nei paradossi che avevano affascinato una grande epoca. Il Medioevo stesso indicò gli elementi silvestri che emergono spontaneamente in un'architettura costruita secondo leggi proprie, e in cui furono identificate anche forme arabe e cinesi. La crociera d'ogive è stata precorsa dalle varie coperture a costoloni dei monumenti della Persia, del Maghreb e della Spagna musulmana e mozarabica, cui si è risaliti per spiegare la complessa genesi delle volte gotiche.⁷⁷ Incontestabile appare la parentela che lega certi archi e certi motivi traforati e festonati del Duecento e del Trecento ai polilobi arabi. Tutte le varietà delle controcurve della fase « ornata » del *decorated style* e dello stile fiammeggiante, l'arco carenato triplo, l'arco carenato acuto e l'arco carenato ribassato si ritrovano in Cina (figg. 90 e 91).⁷⁸ Nella sua unità e grandiosità universale, la cattedrale gotica contiene esotismi e sogni secolari. Le leggende che vi sono nate hanno potuto propagarsi e sopravvivere con tanta tenacia appunto perché includevano una parte di verità; i sistemi strutturali e le forme hanno avuto una simile esistenza romanzesca appunto perché avevano in sé una vena di poesia profonda. Tutti coloro che hanno richiamato in vita il Medioevo l'hanno capito ed espresso a modo loro; le stesse aberrazioni egizie evocano l'aspetto visionario degli ordini moltiplicando le illusioni. Senza prospettive leggendarie, la conoscenza del mondo gotico è incompleta; ognuna delle interpretazioni fiabesche della sua architettura, con quanto vi è in esse d'incoerente e di preciso, corrisponde ad uno degli aspetti che stimolavano maggiormente le fantasie.



90. Blangy (Seine-Maritime), Nicchia gotica di un monumento funebre.



91. Wei Dy, Stele votiva cinese buddistica, 551. Chicago, The Art Institute.

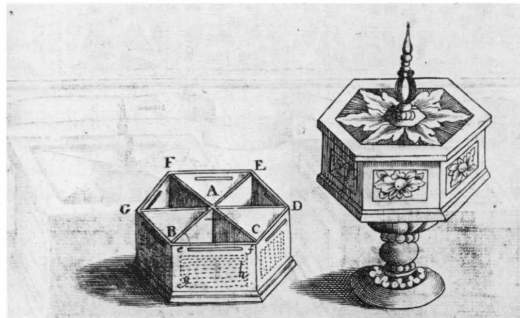
Giardini e paesi d'illusione

The Gardners are not only Botanists but also Painters and Philosophers.

I giardinieri non sono semplici botanici, ma anche pittori e filosofi.

WILLIAM CHAMBERS

1. *Aiuola di vaghi fiori.*
2. *Giardino con filari di alberi.*
3. *Gruppo di ballerini.*
4. *Piramidi e torri.*
5. *Case barbariche costruite nelle regioni aride con alberi antichi e pietre provenienti da rovine.*
6. *Residenza reale con ornamenti splendenti, colonne d'oro e mobili magnifici.*

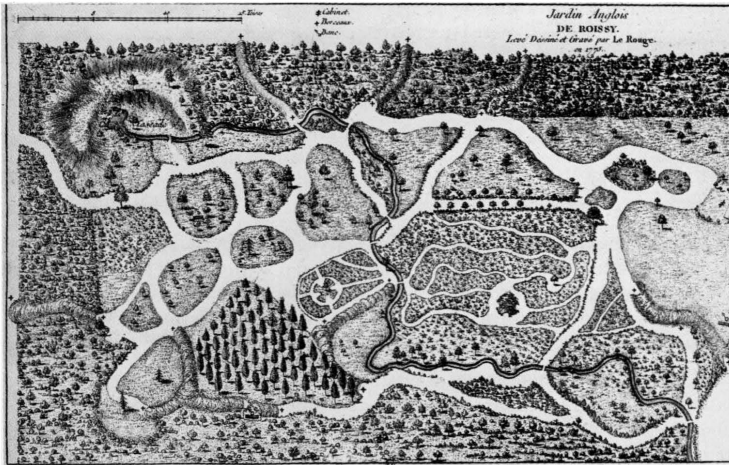


92. J. Zahn, Scatola catottrica esagonale, 1685.

Non si tratta di paesi d'illusione che compaiono in un giardino all'inglese del Settecento, ma di quadri che si susseguono in una scatola catottrica presentata nell'*Oculus Artificialis* del canonico di Erfurt Johannis Zahn, pubblicato nel 1685.¹ Questa scatola è esagonale e divisa in sei scomparti con specchi disposti in modo da formare angoli di sessanta gradi, ognuno dei quali sembra riempire tutto il cofanetto grazie alla magia della riflessione. I vari soggetti sono dipinti sulle pareti esterne di vetro smerigliato, attraverso il quale la luce passa come in una vetrata multicolore. Su ogni faccia è praticato un foro. L'apparecchio si può collocare su di un piatto girevole, in modo che le varie raffigurazioni compaiono nello stesso punto sfilando davanti allo spettatore seduto. Siamo di fronte ad uno di quei mobili o cassette rivestiti interiormente di specchi in cui, guardando



93. A.-J. Désallier D'Argenville, Giardino geometrico, 1747.



94. Le Rouge, Giardino all'inglese, 1775.

attraverso diversi fori, si vedono apparire giardini, città, paesaggi e fantastici tesori in miniatura. Fra gli autori che ne riproducono modelli, le cui origini risalgono al teatro catottrico di Erone di Alessandria, ricordiamo Kircher (1646) e Du Breuil (1649). Per l'ordine in cui vi si susseguono le varie scene, la macchina esagonale di Zahn viene qui posta come preambolo della storia di quelle evocazioni suscitate in seno alla natura che essa precorre di mezzo secolo (fig. 92).

«Un francese mette delle figure geometriche nel suo giardino, un inglese pone la sua casa in un prato, un cinese crea davanti alla sua finestra spaventevoli cateratte: ecco tre tipi di eccessi. Tutti e tre, corretti, riconducono alla vera bellezza ».

Con queste parole, frequentemente citate, il duca d'Harcourt (1774)² definisce i tre tipi di giardini che si avvicinano ai suoi giorni. Nella sua evoluzione fra l'architettura e il paesaggio, l'arte dei giardini ne aggrega diversamente gli elementi adottando in certi casi soluzioni estreme: da un lato le forme regolari, dall'altro l'irregolarità; da un lato superfici livellate, gradini e terrazze, aiuole riquadrate e trattate a mo' di pavimento o di ricamo, piante tagliate geometricamente, specchi d'acqua imprigionati fra i viali o a forma di quadrato o cerchio; dall'altro tappeti erbosi, pendii accidentati, erbe, fiori di campo disseminati secondo i capricci del sole e del vento, foreste e boschetti incolti, acque stagnanti, correnti o ribollenti secondo la struttura del loro letto. Sono due sistemi contrastanti, uno dei quali è simboleggiato dalla Francia e l'altro dall'Inghilterra: « la Natura assoggettata alla casa » e « la casa assoggettata alla Natura » (marchese di Girardin, 1775),³ un artificio e un frammento di paesaggio grezzo (figg. 93 e 94). Ma anche la natura si può plasmare artificialmente: montagnole e rocce costruite in un prato pianeggiante, irregolarità create su un terreno uniforme, acque fatte scorrere in punti determinati e con un moto calcolato, piante scelte secondo un piano generale e il soggetto della composizione. All'artificio della natura geometrica si contrappongono non soltanto la natura allo stato puro, ma anche le sue sistemazioni artefatte e ispirate al gusto cinese.

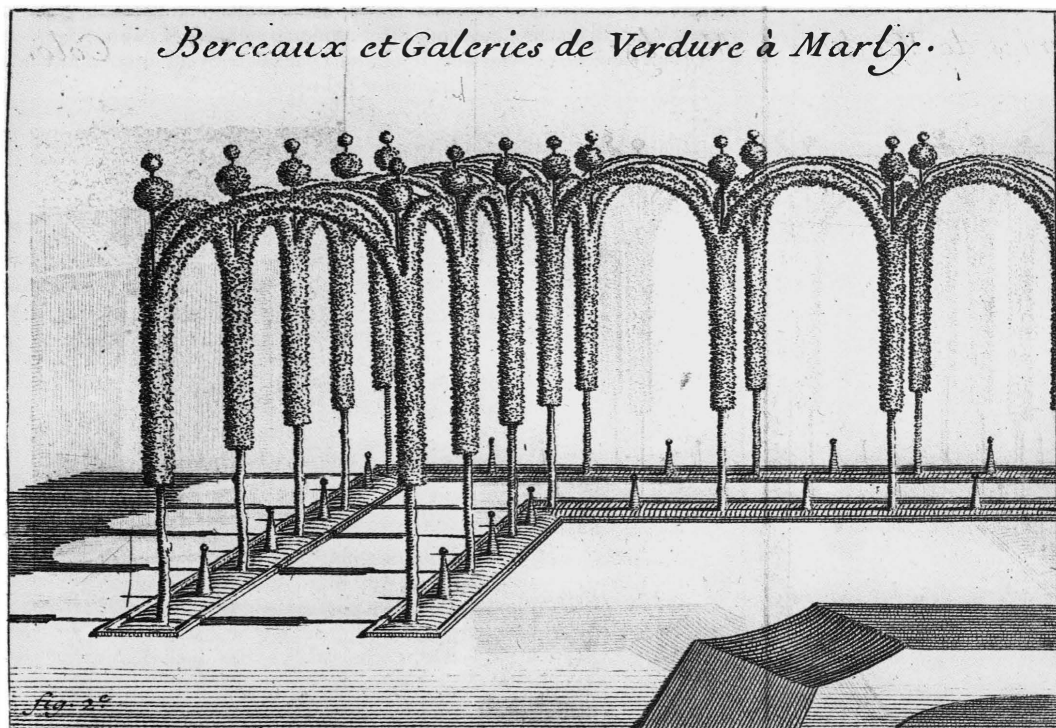
In ogni tempo la vita delle forme figurate è stata volta a volta influenzata da tali concezioni, ma nel corso del Settecento e nell'ambito dei giardini assistiamo ad un rapido avvicinamento in cui la realtà soppianta l'astrazione e in cui alla realtà succede la sua imitazione, aprendo la strada alle visioni fantastiche, e soltanto per i giardini disponiamo di un'ampia letteratura in materia. Nessun trattato sulla pittura fornisce tutte le precisazioni relative alle idee e ai procedimenti tecnici che si possono trovare nelle dissertazioni sulla manipolazione diretta della natura.

Il *Traité du Jardinage* di Jacques Boyceau (1638)⁴ descrive gli elementi delle sue composizioni ricorrendo continuamente alla terminologia architettonica:

« I corpi in rilievo di alberi che segnano e spartiscono gli spazi [...] sono fatti con viali o porticati coperti di alberi o con pergolati o soffitti che il fogliame ricopre. Sale, camere e gabinetti con le loro attinenze sono così fatti, coperti da cupole o terzi punti, in forma di corpi principali o di padiglioni con le loro porte e finestrati ornati di architettura ben eseguita e mantenuta con legature e potature ».

« L'artificio della potatura » ritaglia nella vegetazione arcate, nicchie coi loro basamenti, capitelli e cimase. Gli alberi e i cespugli simulano gli edifici mentre le aiuole sono adorne di tappeti a scomparti moreschi, di arabeschi, grottesche, nodi, stemmi e emblemi. La natura viene completamente annientata e tramutata in un palazzo verdeggianti che forma il prolungamento degli edifici di pietra.

La maggior parte di queste creazioni è illustrata nell'opera di Dézallier d'Argenville,⁵ « Bibbia » dei giardini francesi, che ebbe quattro edizioni fra il 1709 e il 1747: vi si vedono pareti cupe e incombenti, di imponente effetto monumentale, massicci porticati muniti di contrafforti e leggeri loggiati. Le palizzate di Arminvilliers sono sagomate come frontoni barocchi, mentre i pergolati e le gallerie di Marly (1679) formano, coi loro arbusti accuratamente torniti dalla potatura, un'armatura di volta e gabbie esili ed aeree erette come per incanto (fig. 95). Nel mondo vegetale sono riprodotte figure di ogni genere – coni, piramidi, palle, vasi – salvo quelle delle piante. Si tratta di costruzioni della mente, cui Le Nôtre⁶ seppe dare prospettive grandiose e una scienza impareggiabile che regolano l'astrazione della natura. Cinquant'anni dopo la morte di Luigi XIV il sistema non è ancora stato abbandonato.



95. J.-A. Désallier D'Argenville, Vegetazione architettonica.

In Inghilterra Wren (1632-1723) tesse ancora l'apologia della figura geometrica: essa è « naturalmente più bella di qualunque altra irregolare ». ⁷ Nel 1704 John Dennis ribadisce il medesimo concetto: « L'Universo è regolare in ogni sua parte, ed a questa regolarità esatta esso deve la sua mirabile bellezza ». ⁸ Ma sin dal 1715 i giardini matematici vengono criticati da Stephen Switzer, ⁹ che contrappone loro la grazia ridente e l'infinita varietà della natura intatta. « Che cosa può essere più sgradevole della rigidità di un giardino regolare? » si chiederà più tardi Batty Langley, ¹⁰ proponendo nel suo trattato uscito nel 1728 uno stile « più grandioso e più rustico » di quello precedentemente in auge. Nel 1762, quando nel suo paese le forme « paesistiche » erano in gran voga, (Home) ¹¹ rilancia quegli attacchi: « Le linee rette, i cerchi e i quadrati fanno miglior figura sulla carta che in un campo ». Nei giardini di Versailles, duraturo monumento del gusto più depravato, realizzato con infinito dispendio dal migliore artista dell'epoca, non si vede altro che il « non-naturale » scambiato per il « sovrannaturale ». Questa

reazione inglese all'ordine schematico risponde a profondi mutamenti, e non si tratta soltanto di una modificazione di forme in uno scenario: la natura, riscoperta, si destina come una rivelazione. Il « prato » irregolare in cui viene collocata la casa è un Eden ed una nuova immagine del mondo.

Nell'antica Persia e a Babilonia il giardino era già normalmente associato all'idea di Paradiso.¹² Il paesaggio sacro dei giardini dell'antichità, il Giardino di Venere (Plinio e Plauto), il Paradiso Terrestre epicureo di cui gode il saggio nella sua atarassia (Lucrezio) si aprono sotto lo stesso segno. Nel *Sogno di Polifilo* (1467) l'isola di Citera è un giardino paradisiaco la cui vegetazione è tagliata in forma di torri, di mura, di intere scene, cacce, carri e barche; da tali visioni, che rinascono senza sosta nei giardini francesi classici, Mansart trae ancora ispirazione per il colonnato di Versailles, da lui costruito fra il 1684 e il 1687.¹³ Quello che l'Inghilterra ha riscoperto con Milton (*Paradise Lost*, 1667-1674) e che fa rivivere nei suoi parchi è invece il Paradiso selvaggio.

Uscendo dal recinto che circonda la sua casa, William Kent si è accorto che tutta la natura è un giardino nel suo splendore originario e l'ha introdotta nella sua opera. Secondo Horace Walpole (1771),¹⁴

« egli fu pittore, architetto e padre del giardinaggio moderno. Nella prima arte si sollevò al di sopra della mediocrità, nella seconda fu restauratore della scienza, e nell'ultima fu un innovatore e l'inventore dell'arte che realizza la pittura e perfeziona la Natura. Maometto immaginò un Eliso, ma Kent ne creò molti ».

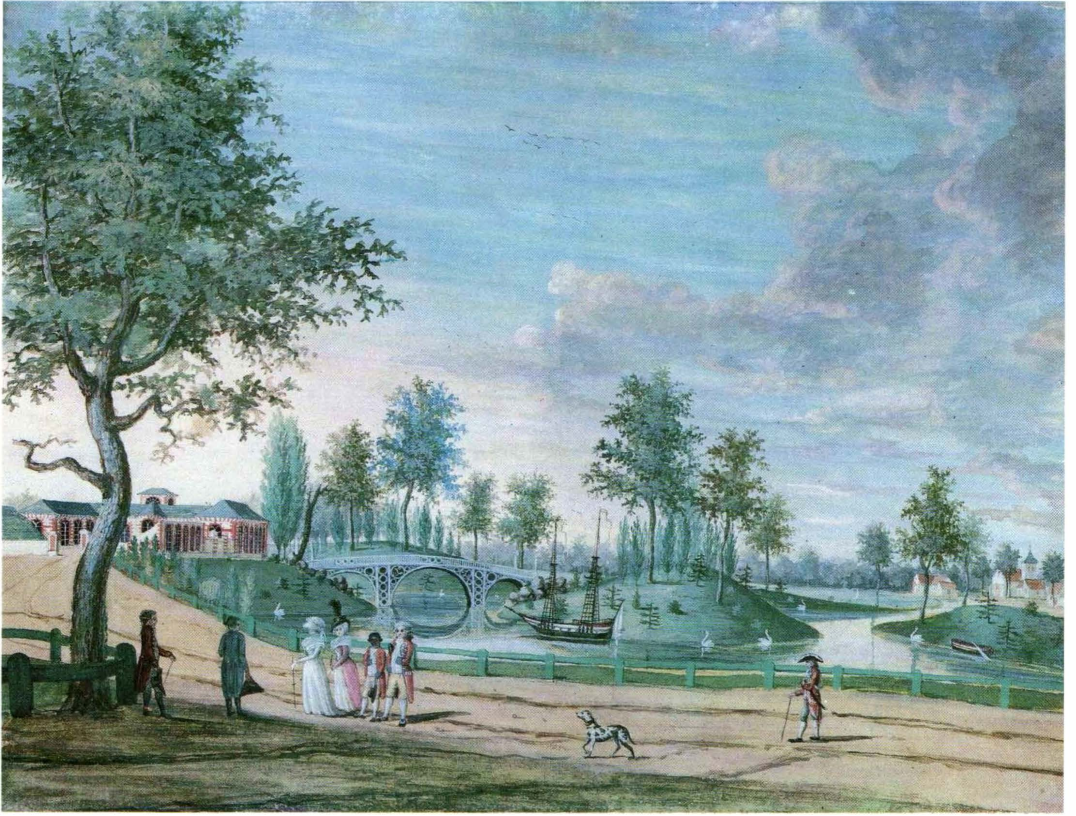
Queste terre edeniche si materializzano a Rousham, a Clarendon, a Esch, a Carlton House, a Chiswick e a Stowe, dove Kent lavora dal 1730 alla morte, avvenuta nel 1748.¹⁵ Egli non è però l'unico artefice di quel rinnovamento, al quale sono strettamente legati altri due nomi: Charles Bridgeman¹⁶, attivo dal 1724 al 1734, che crea uno stile di transizione ammorbidendo le regole dei giardini geometrici, e Alexander Pope, poeta del « giardinaggio più antico, più vicino della stessa poesia all'opera propria di Dio », cui si debbono non soltanto l'ispirazione filosofica di quel rivolgimento ma anche una quantità di consigli pratici.

Ricuperato con la liberazione delle piante, della terra e delle acque, il Paradiso presiede ora allo sviluppo dei giardini all'inglese¹⁷ come una glorificazione della Natura prima snaturata dall'artificio. Contrapponendo il suo Eliso, il frutteto di Clarens, alle disposizioni di alberi allineati e sagomati a forma di parasoli, di ventagli, di putti, di mostri, di draghi, Rousseau (1761)¹⁸ evoca dal canto suo il mito risorto intorno a quest'emancipazione. Ma l'Arcadia dell'antichità non è soltanto un soggiorno incantato; poiché il mondo si rivela un giardino, il giardino racchiude il mondo, e quindi vi si fanno sorgere i monumenti che ne completano la visione. Anche quest'idea deriva da un concetto allegorico di Pope, quello del *Tempio della Fama* (1711), intorno a cui è fiorita una leggenda medievale e che coi suoi quattro lati, ognuno di un diverso stile architettonico ma tutti di uguale bellezza, rappresenta le quattro parti dell'universo: la facciata ovest con ordini greci, la facciata nord gotica, la facciata est è l'Oriente, dall'Assiria alla Cina, e la facciata sud è carica di geroglifici e di obelischi egizi. La differenza è che non si tratta più di un ordine composito, ma di edifici disseminati fra il verde; ed è stato lo stesso autore a smembrare il mostro monolitico.

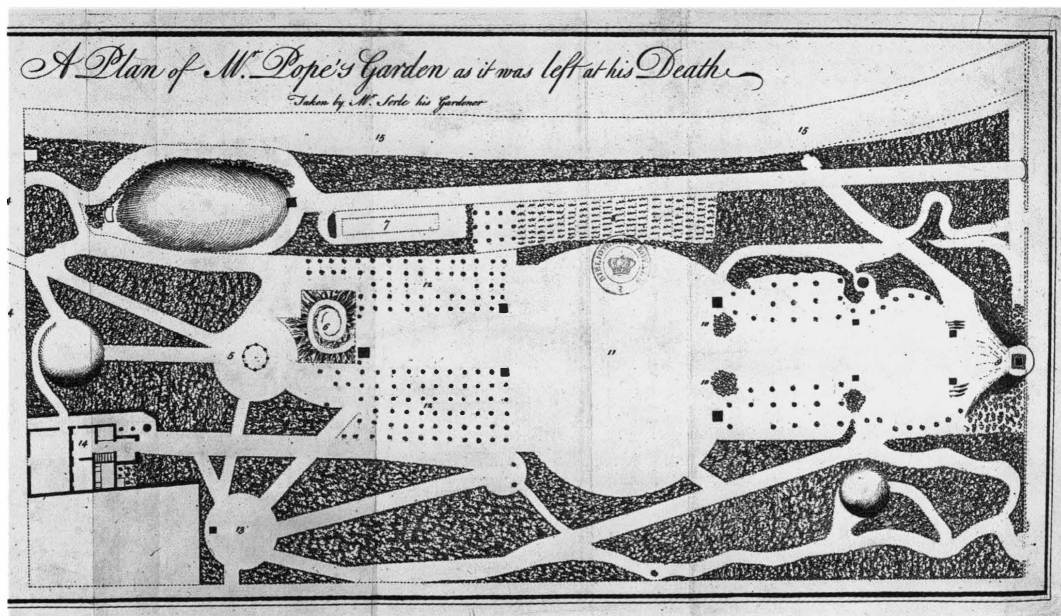
L'Egitto e la Grecia furono rappresentati da un obelisco eretto in memoria della madre e da un tempio circolare nel paesaggio mosso del parco di Twickenham, la tenuta che Pope aveva acquistata nel 1718 e di cui aveva personalmente ideato la



XII. Hubert Robert, Paesaggio composito, Rouen, Musée des Beaux-Arts.



XIII. Carmontelle, Scena ridente. L'*orangerie*, il ponte e il ritrovo di Raincy.
Parigi, Musée Marmottan.



sistemazione nel 1726 (fig. 96).¹⁹ Vi era anche una grotta con dispositivi ottici che la ampliavano mediante prospettive immaginarie:

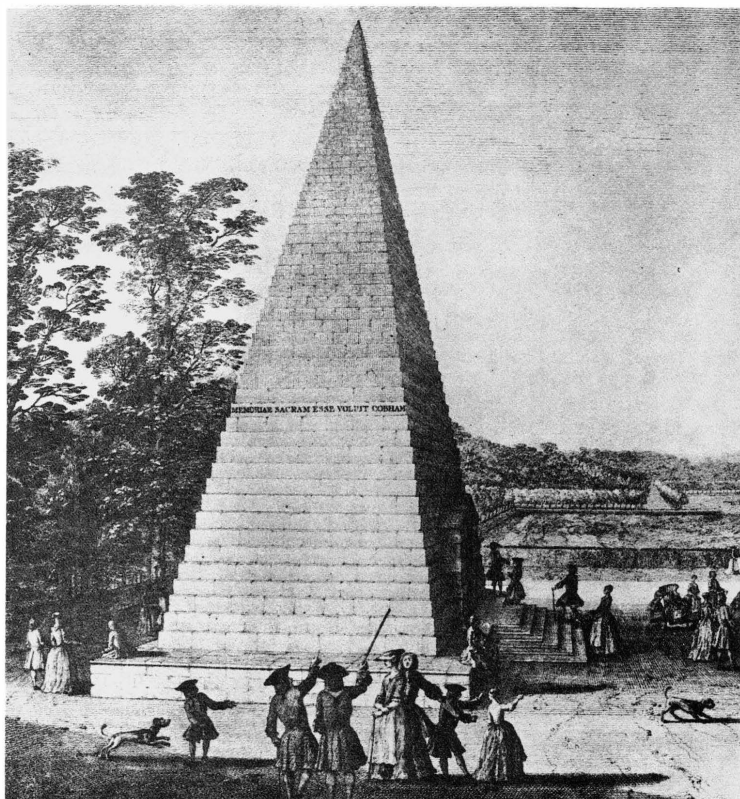
« Appena se ne chiudono le porte, la grotta diventa di colpo una camera oscura in cui compaiono come un dipinto il Tamigi e tutto il panorama che lo circonda, i vascelli, i monti e i boschi, che formano una specie di quadro in movimento. Quando la grotta viene illuminata artificialmente, offre agli occhi un altro prodigio: è tutta incrostata di conchiglie miste a frammenti di specchi angolari [...]. Allorché vi si appende una lampada d'alabastro, si vede un'infinità di raggi luminosi rifrangersi da ogni parte nella grotta ».

Così precisa Alexander Pope in una lettera datata 1725 e indirizzata a Edmond Blount.²⁰ Si tratta di una vera e propria *macchina catattica*, simile a quella di Zahn, che si ritrova nel primo giardino all'inglese come a Versailles, nella grotta di Teti (1676),²¹ dove preannuncia già le illusioni del futuro. La moltiplicazione degli orizzonti e delle immagini del mondo ridotta nei suoi riflessi è come un modellino del microcosmo che viene ora ricercato nei giardini.

L'universo bifronte di Twickenham si fa sempre più completo; a Rousham, di cui Kent ha ultimato il progetto nel 1730 prendendo a prestito alcuni elementi della creazione di Pope per il lato sud (*piramide*) e ovest (*porticati e templi antichi*), si aggiunge sulla facciata nord un edificio gotico.

A Stowe,²² dove Kent succede a Bridgeman nel 1734, anche l'Oriente è rappresentato da un edificio cinese che si può vedere su di una incisione del 1750. Trentotto monumenti – tempio di Venere e di Bacco, tempio dei grandi uomini

96. Serle, Giardino di Alexander Pope a Twickenham, 1725.

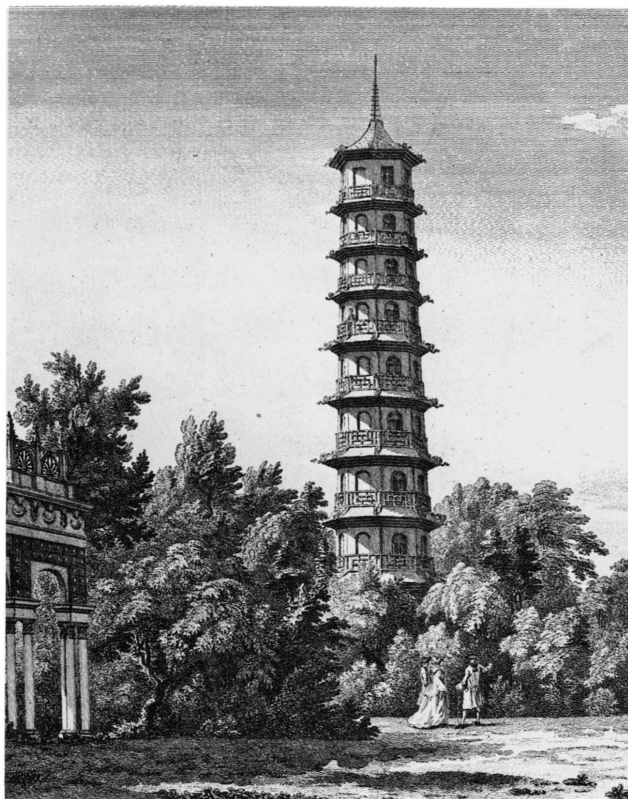


97. S. Bridgeman, Piramide egizia a Stowe, 1739.

britannici, piramide egizia (fig. 97), obelischi, tempio gotico – vi sono stati disseminati in un terreno accidentato, facendo apparire da ogni lato le varie parti dell'universo; vi ritroviamo anche la grotta catottrica, che ne contiene un compendio. Descrivendo la profusione di specchi che divide quel luogo « in mille belle sale » William Gilpin (1749)²³ riprende:

« Le vedute esterne sono anche trasferite sulle pareti all'interno, e i lati della stanza sono elegantemente ornati di paesaggi che superano il pennello di Tiziano, col vantaggio supplementare che ogni quadro, quando si cambia posizione, muta d'aspetto e vi presenta qualcosa di nuovo ».

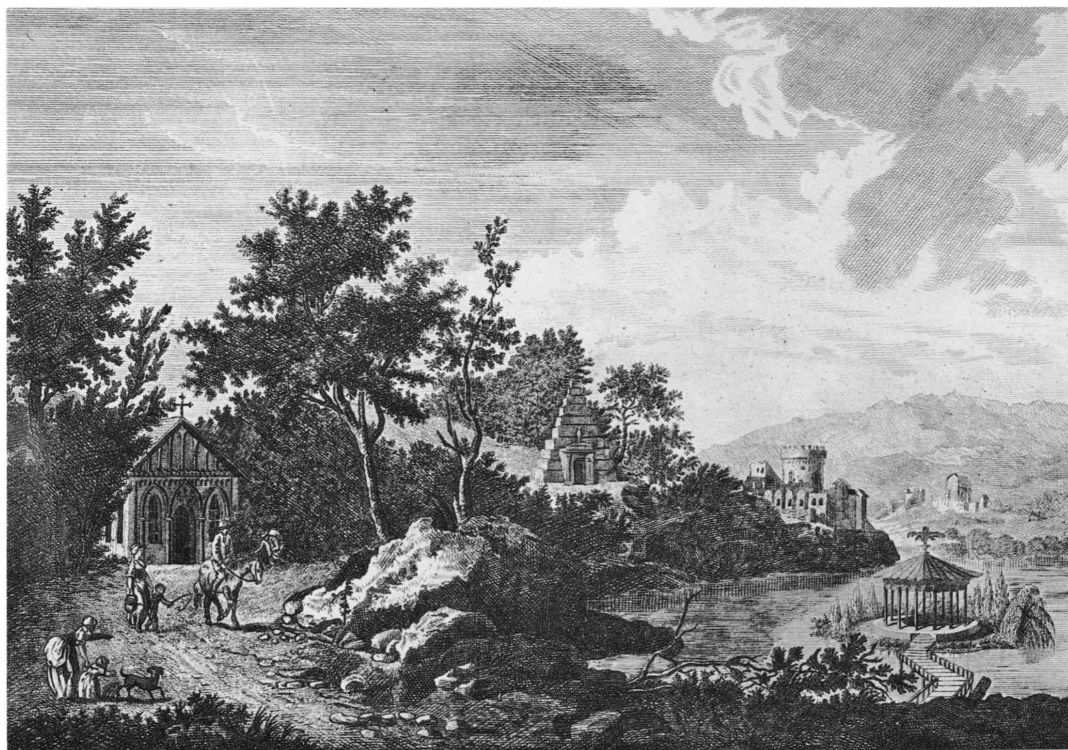
Non si possono descrivere con maggior precisione tutte queste evocazioni paesistiche. « Questi giardini sono un'ottima epitome del mondo », conclude Gilpin alla fine della passeggiata che vi ha fatto con un amico. Conversando con Saint-Preux nel suo frutteto, M. de Wolmar (*La Nouvelle Héloïse*, 1761)²⁴ attribuisce a quella sistemazione lo stesso significato. Il parco di Milord Stowe è come un composto di diversi siti e diverse civiltà: « il proprietario e creatore di que-



98. W. Chambers, Kew, Alhambra e pagoda, 1763.

sta stupenda solitudine vi ha persino fatto costruire rovine, templi, edifici antichi, e i templi vi sono radunati come i luoghi con una magnificenza sovrumana ». Non soltanto le regioni, ma anche le epoche dell'universo si ritrovano nel *Garden of Fame*.

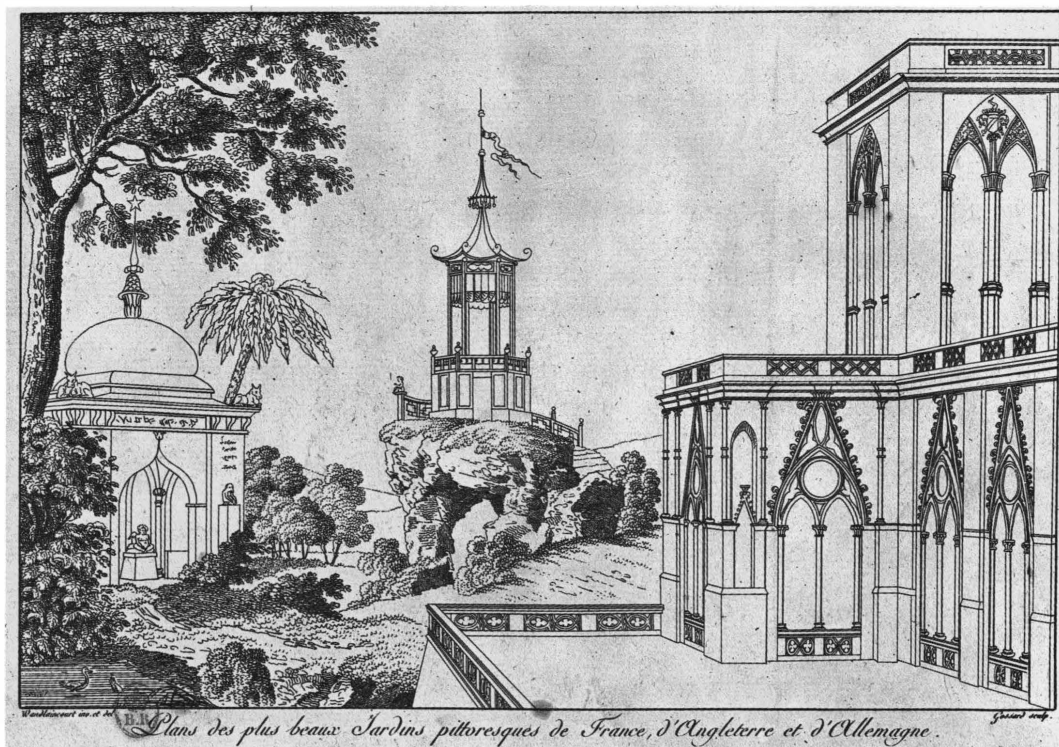
Questa formazione del microcosmo paesistico non ne influenza il carattere paradisiaco. « Ciò che in passato era un Deserto è ora un Eden », precisa Chambers a proposito del giardino che ha creato a Kew, nel Surrey, per la principessa di Galles,²⁵ e dove sono stati edificati fra il 1757 e il 1762 ventun monumenti, fra cui una grande pagoda, una casa di Confucio e un Alhambra che offrivano una visione dell'Oriente (fig. 98). Percorrendo i tortuosi sentieri del Paradiso Terrestre si passa di continente in continente e di secolo in secolo. Il *Tempio della Fama* è definitivamente smembrato e ricostruito in forma di edifici indipendenti; le sue facciate si sparpagliano per prati e boschetti, facendovi rivivere le glorie e gli aspetti del pianeta. Opportune sistemazioni della natura – abeti e querce druidiche intorno agli edifici gotici, palme intorno ai chioschi musulmani, salici, corsi d'acqua e rocce intorno ai padiglioni cinesi – completa-



99. J.-G. Grohmann, Microcosmo paesistico: cappella gotica, piramide egizia, padiglione cinese in un giardino, 1799.

vano il quadro per quanto era possibile, così come raccomandavano gli album di edifici decorativi (tav. XV) simili a quello degli Halfpenny (1753).²⁶ Il monumento universale imprime il suo tema nel sito che gli presta la propria irregolarità. Non c'è il minimo scrupolo di orientamento, di verosimiglianza geografica: il Nord gotico può trovarsi fra la Cina e l'Egitto, l'Occidente greco-romano ricompare su tutta la superficie del terreno, piramidi e castelli merlati sorgono fianco a fianco (figg. 99 e 100). Nel giardino i paesaggi si accumulano come le meraviglie amucchiate nelle vetrine di un *cabinet di curiosità*, di una *Kunst- und Wunderkammer* all'aperto, ma è proprio questa confusione che conferisce un aspetto poetico a tali composizioni, in cui sono ricreati mondi leggendari. Nella storia delle rappresentazioni cosmiche esse simboleggiano la fine dell'universo, che Wren e Dennis concepivano ancora come un'entità geometrica e architettonica.

Il sistema conquista rapidamente il continente.²⁷ In Francia, secondo de Laborde (1808),²⁸ « il primo parco inglese » che interrompa la « triste regolarità » dei giardini classici è Le Raincy (1769-1783), che sarà seguito da Ermenonville (1766-1776), Monceau (1773), dal Petit Trianon (1774 e 1783), Chanteloup



100. J. Ch. Krafft, Microcosmo paesistico: padiglioni moresco, cinese e gotico in un giardino, 1809.

(1775-1778), Bagatelle (1777-1787), Betz (1780-1789), dalla Folie Saint-James di Neuilly (1784) e dal Désert di Retz (1785): universi campestri, universi dai molteplici aspetti. Ermenonville,²⁹ proprietà del marchese di Girardin che aveva soggiornato oltre Manica, e dove un'isola ospita il cenotafio di Rousseau, morto in quella tenuta nel 1778, include un suo boschetto di Clarendon, un prato arcadico e un deserto. Vi sorgono, fra l'altro, una torre gotica, un obelisco, un tempio della Filosofia, rimasto incompiuto come le conoscenze degli uomini, un eremitaggio, una birreria. A Betz,³⁰ creazione del duca d'Harcourt, l'obelisco, il tempio dorico, il chiosco cinese, il tempio druidico e le rovine di una chiesa gotica evocano le diverse parti del globo.

A Bagatelle, opera di Bélanger il cui taccuino di viaggio rivela una conoscenza perfetta dell'Inghilterra dei giardini paesistici, sorgono un tempio del dio Pan, la casa di un filosofo cinese, la tomba di un faraone e la cella di un eremita, mentre il Désert di Retz, di R. de Monville, comprende un obelisco, una casa cinese, una chiesa gotica in rovina, un'autentica chiesa del Duecento, serre calde e una piramide-ghiacciaia (figg. 101-105).³¹ L'edificio principale, costituito da una



101. Le Rouge, *Il Désert di Retz*, ghiacciaia, 1785.

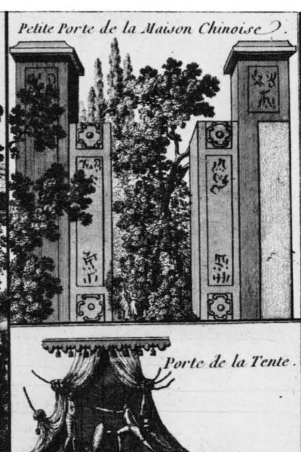
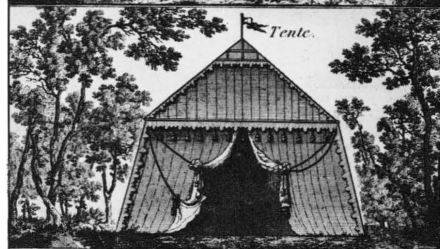
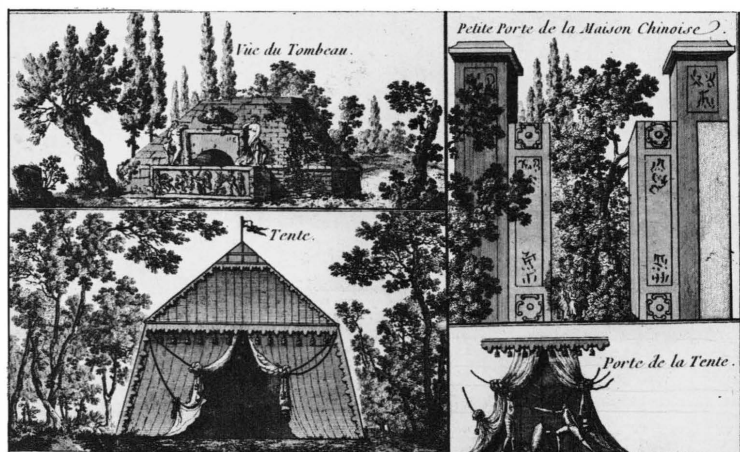
« colonna distrutta », ossia dalla base e da un tratto di un fusto dorico gigantesco (46 piedi di diametro) che racchiudono una casa intera con una cantina e quattro piani, sorge in fondo a un vasto prato fra due pioppi e un boschetto di lillà, di ebani e di meli da un lato, e un gruppo di larici e di alberi sempreverdi dall'altro. Tutti i paesaggi radunati nel parco sembrano, con l'introduzione di questa architettura fantastica, al di fuori della scala umana, come visioni di sogno. È un « paese d'illusione » in cui non ci si discosta mai dalla natura, come precisa Carmontelle³² a proposito del parco Monceau, dove anche lui ha collocato gli edifici più strani con un vigneto italiano e un bosco di alberi esotici...

« La natura varia a seconda dei climi. Facciamo quindi variare i climi per far dimenticare quello in cui viviamo. Cambiamo gli scenari del giardino come le scenografie dell'Opéra, facendovi vedere nella realtà quello che i pittori più abili potrebbero offrire con l'artificio: tutti i tempi e tutti i luoghi ».

L'uomo cui dobbiamo questo volo lirico è stato pittore, incisore e autore drammatico. L'ossessione filosofica dell'evasione nella natura suscita il teatro chimerico degli Elisi e delle curiosità terrestri.

102. *Désert di Retz*, casa cinese, foto presa nel 1900 ca. Neg. X.





103 e 104. Le Rouge, Colonna gigante e edifici scomparsi, 1785.

Nel suo *Art d'embellir les paysages* (1782), Delille³³ si oppone a questi eccessi:

*Bannissez des Jardins tout cet amas confus
D'édifices divers prodigués par la mode,
Obélisque, rotonde et kioskes et pagode,
Ces bâtiments romains, grecs, arabes, chinois,
Chaos d'architecture et sans but et sans choix,
Dont la profusion stérilement féconde
Enferme en un jardin les quatre parts du monde...*

105. *Désert di Retz*, colonna gigante. Foto presa nel 1950 ca. Neg. P. Child.

pur riconoscendone il significato: poiché l'infinita varietà del mondo si rivela nel caos, il caos ne costituisce l'ordine. Di conseguenza la rottura con le astrazioni non è sempre avvenuta bruscamente, soprattutto nel paese da cui i giardini

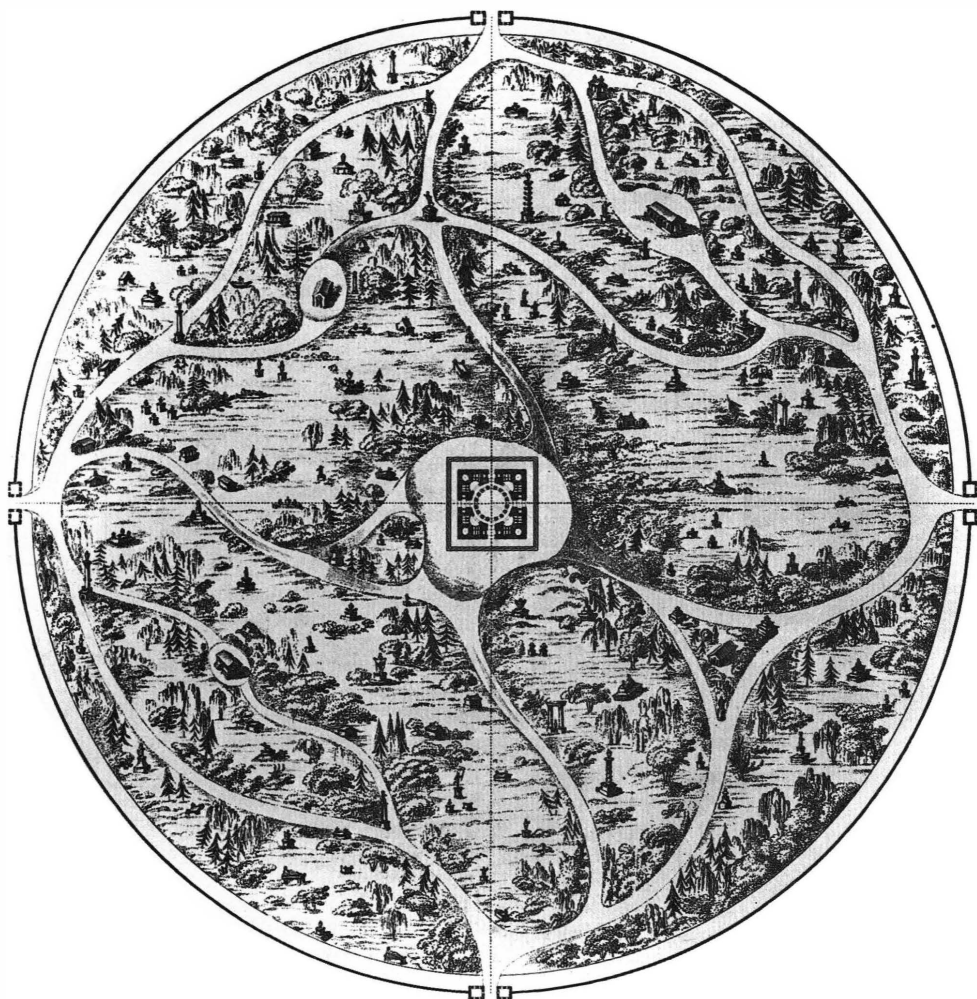


geometrici hanno tratto il nome e quasi una patente di nobiltà; in certi casi l'evoluzione è stata progressiva, affiancata da sopravvivenze dello stile geometrico e da giustapposizioni. In un progetto di Molinos la natura liberata è iscritta in un cerchio, che la racchiude come uno scrigno³⁴ (fig. 106), e nella Folie Boutin (1770) i giardini « alla francese » e « all'inglese » si stendono uno accanto all'altro. Si tratta di mostri compositi, di ibridi, in uno spirito e in un tempo in cui « il ravviato » e « il selvatico » convivono in un medesimo contesto,³⁵ e in cui, del resto, anche « il selvatico » è « ravviato » a modo suo. La sua rigogliosa fioritura in Francia era stata inoltre preparata da correnti sotterranee che agivano indipendentemente: da qualche tempo, in margine alle tendenze generali, vi si manifestavano una certa nostalgia per la natura e una ricerca dell'insolito. Diverse manifestazioni ne sono state individuate prima del 1760, tanto nella letteratura quanto nella teoria e nella pratica.³⁶ Il romanzo pastorale di Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (1610-1625), scopre la dolcezza dei prati prima del *Paradise Lost* di Milton (1667-1674), e Charles Dufresnoy (1731) era considerato da alcuni teorici francesi (Latapie, 1771, e Duchesne, 1775) un precursore di Kent nell'invenzione di uno stile nuovo su terreno mosso alla « moda cinese ». Per lo più i suoi tentativi appaiono timidi e condotti su scala ridotta. Il progetto presentato per Versailles, naturalmente respinto dal re, attesta comunque l'esistenza di un'opposizione a Le Nôtre. La regione in cui vediamo nascere parchi con scenografie pittoresche è la Lorena di Stanislao, re di Polonia in esilio: ecco un esotismo polacco con una casa rustica in legno, un esotismo orientale con un chiosco in cui la Cina si mescola alla Turchia e il *Rocher* di Lunéville (1742), gruppo di rocce artificiali erette intorno ad un cortile. Ottantadue figure di legno e vari automi vi si muovevano fra casette e padiglioni, lungo muri che sorgevano, in rustici paesaggi scolpiti; vi si vedevano scene campestri, artigiani al lavoro, animali domestici e persino alcune scimmie e un eremita in una grotta. L'insieme, evidentemente contemporaneo di Stowe, racchiude nelle sue irregolarità e nelle sue finzioni tutto un programma.

La genesi del giardino all'inglese non consiste semplicemente nell'irruzione dei campi e dei boschi circostanti all'interno del parco. Appena riscoperta, la natura viene interamente trasfigurata e trasposta in un reame visionario e simbolico. La stessa riscoperta non è avvenuta direttamente: sin dall'inizio vi si sono inseriti fattori estranei che ne hanno profondamente influenzato lo svolgimento. È stato dimostrato che i paesaggi creati da Kent non erano affatto evocazioni di campagne inglesi incolte.³⁷ Nel 1719 l'architetto tornava dall'Italia – dove l'aveva condotto Lord Burlington³⁸ – conquistato da quei panorami e più ancora dall'arte dei paesisti che li dipingevano, primi fra tutti Claude Lorrain e Salvator Rosa. Proprio in quel periodo la dolcezza pastorale e la rude grandiosità di quei due maestri erano assai ammirate in Inghilterra,³⁹ e Kent si sforzò appunto di ricrearle nei suoi parchi. L'entusiasmo per i due pittori rimase vivo per molto tempo:

*At Blenheim, Croome and Caversham we trace,
Salvator's wildness, Claud's enlivening grace...*

riafferma nel 1767 una composizione in versi sull'evoluzione del gusto nella sistemazione dei giardini.⁴⁰ Nelle disposizioni del paesaggio, noi riconosciamo adesso le opere del pittore. A tale scopo venne persino utilizzato uno strumento speciale, lo « specchio di Claude » (fig. 107); si tratta di uno specchio concavo dalla leggera colorazione grigia allora in commercio, che presentava l'immagine riflessa sfumandone i contorni: il paesaggio vi appariva come in una camera oscura (o in una grotta catottrica), evocando le opere dell'artista lorenese.⁴¹ In



106. Progetto di parco circolare, di Molinos, anno VII.



tutti questi casi – riflesso in uno specchio o in un giardino – assistiamo qui ad un'inversione dei rapporti fra l'oggetto rappresentato e la pittura. Non si tratta più di una riproduzione della natura in un quadro: il quadro viene proiettato nella natura. « Sembra che questa veduta sia stata copiata da qualche quadro di Ruisdaël o di Gaspre Poussin », dichiara Laborde dal canto suo, a proposito di un angolo di Retz. Gli accostamenti che venivano continuamente proposti fra l'arte dei giardini e la pittura paesistica, in seguito alla sentenza di Pope: « *All gardening is landscape painting* » (Ogni genere di giardinaggio è pittura paesistica), non alludono soltanto a un abbellimento dell'ambiente naturale, ma anche a una trasposizione di modelli preesistenti.

I primi paesaggi che si volevano ricreare in un giardino venivano dall'estero: in Inghilterra erano visioni dell'Italia, mentre in Francia, al Raincy, sembrava di trovarsi « in uno dei più bei siti d'Inghilterra ». ⁴² Ma anche la Francia aveva in quell'epoca una sua Italia, l'Italia dei monumenti e delle rovine dell'antichità, col suo splendore pittorico e il suo mito. Hubert Robert, ⁴³ che ne fece rivivere il fascino, incarna la figura ideale del pittore di giardini che si ritrova a Versailles, a Méréville e a Retz (tav. XII). Pittura e giardino possono completarsi perfettamente a vicenda. A Rambouillet ⁴⁴ una delle rotonde della Latteria di Thévenin mostra un'ampia veduta panoramica di Roma che appare nel verde in primo piano: tutta la città vi è raffigurata nel sito circostante, dove si vedono anche una grotta sormontata da un chiosco cinese, un eremitaggio e una capanna ornata di conchiglie. Questa è una delle tante bizzarrie e località fantastiche che si fanno apparire a volontà in un paesaggio aperto. Ma il principio stesso della natura irregolare venne enunciato come un concetto esotico. Fra le quattro parti del mondo racchiuse nel giardino ce n'è una – l'Oriente, la Cina – che assume una notevole estensione, e non soltanto coi suoi monumenti ma anche nelle disposizioni segrete.

William Temple, dopo aver lodato i sistemi regolari della sua epoca in una dissertazione scritta nel 1685 e pubblicata nel 1690, ⁴⁵ osserva che ne esistono altri di cui gli è giunta notizia da coloro che hanno vissuto fra i cinesi:

« Essi impiegano per lo più le loro facoltà inventive nell'escogitare figure che siano di grande bellezza, tale da sorprendere l'occhio, ma senza alcun ordine nella disposizione delle parti che sia agevolmente o normalmente osservabile [...]. E chiunque osservi i disegni delle più belle vesti indiane, o i dipinti che si vedono sui loro più bei paraventi od oggetti di porcellana, noterà che la loro bellezza è tutta di questo genere, senz'ordine ».

Tale bellezza è preferibile ad ogni altra. A queste composizioni disordinate, definite « fini » o « ammirevoli » da chi le apprezza, viene persino dato un nome particolare: « Sharawadgi ». Per questo termine sono state proposte tre interpretazioni (1. Grazia disordinata, dal cinese sa-ro-(k)wai-chi; 2. Disegno asimmetrico, dal giapponese sarowandji; 3. Progetto di composizioni ampie e disperse, senz'ordine, dal cinese san-lan-wai-chi), che sostanzialmente concordano tutte in una certa misura. ⁴⁶ Alla figura geometrica si contrappone il disordine, ma questo stesso disordine è una figura calcolata. Il passo è stato frequentemente citato.

Joseph Addison, ⁴⁷ deplorando sin dal 1712 che i giardinieri inglesi amino imporre alla vegetazione tracciati matematici e forme di cono, di globo o di

107. Thomas Gainsborough, *Lo specchio di Claude*, disegno a penna. 1750-1755 ca. Londra, British Museum.



108. « Rocce fatte ad arte nel villaggio di Pekkinsa », 1735.

piramide, ricorda il metodo di coltivazione cinese che, come precisa, ha un nome particolare, e che egli identifica con l'imitazione della natura. Le creazioni di Pope, di Bridgeman e di Kent sono state precorse sul piano teorico da una dottrina orientale che ne contiene i principi e che sarà sempre associata alle nuove concezioni, Horace Walpole (1771),⁴⁸ che peraltro avversa le cineserie, le cui finzioni, secondo lui, uguagliano in senso contrario le astrazioni francesi, riconosce che Temple ha ragione di sostenere che i giardini cinesi sono capricciosamente irregolari tanto quanto i giardini europei sono invariabilmente uniformi, il che corrisponde perfettamente alle aspirazioni della sua epoca; G. Mason (1768),⁴⁹ il quale riporta *in extenso* il passo sullo *Sharawadgi*, afferma invece con enfasi che Sir William, nello scriverlo, non poteva certo immaginare che cinquant'anni dopo quei concetti cinesi sarebbero stati in gran voga nella sua patria. Nel suo trattato di architettura uscito in quello stesso anno (1768), Ware⁵⁰ rende omaggio ai sudditi del Celeste Impero che hanno creato il giardino paesistico. È proprio la Cina a simboleggiare ora l'affrancamento della natura in ogni fase della sua evoluzione, e ad essa è dovuto il concetto filosofico dell'irregolarità e al tempo stesso l'idea dell'artificio che riproduce le forme della vita.

Non mancavano indicazioni più precise sul modo in cui venivano realizzate in Cina quelle elaborazioni di una natura fittizia. Padre du Halde (1735)⁵¹ descrive

« le rocce e le montagne artificiali tutte traforate ». *La Galerie du Monde*, anch'essa del 1735,⁵² riproduce persino le « rocce fatte ad arte, nel villaggio di Pekkinsa »: rocce frastagliate, contorte, con numerose escrescenze (fig. 108). Padre Benoît riferirà più tardi (1767),⁵³ a questo proposito, che se un operaio cinese impiega molto tempo per lavorare le pietre,

« lo fa soltanto per aumentarne le irregolarità e dare loro una forma ancora più rustica. Sulle montagne queste pietre levigate in forma di rocce sono tante che talora l'occhio non le abbraccia tutte ».

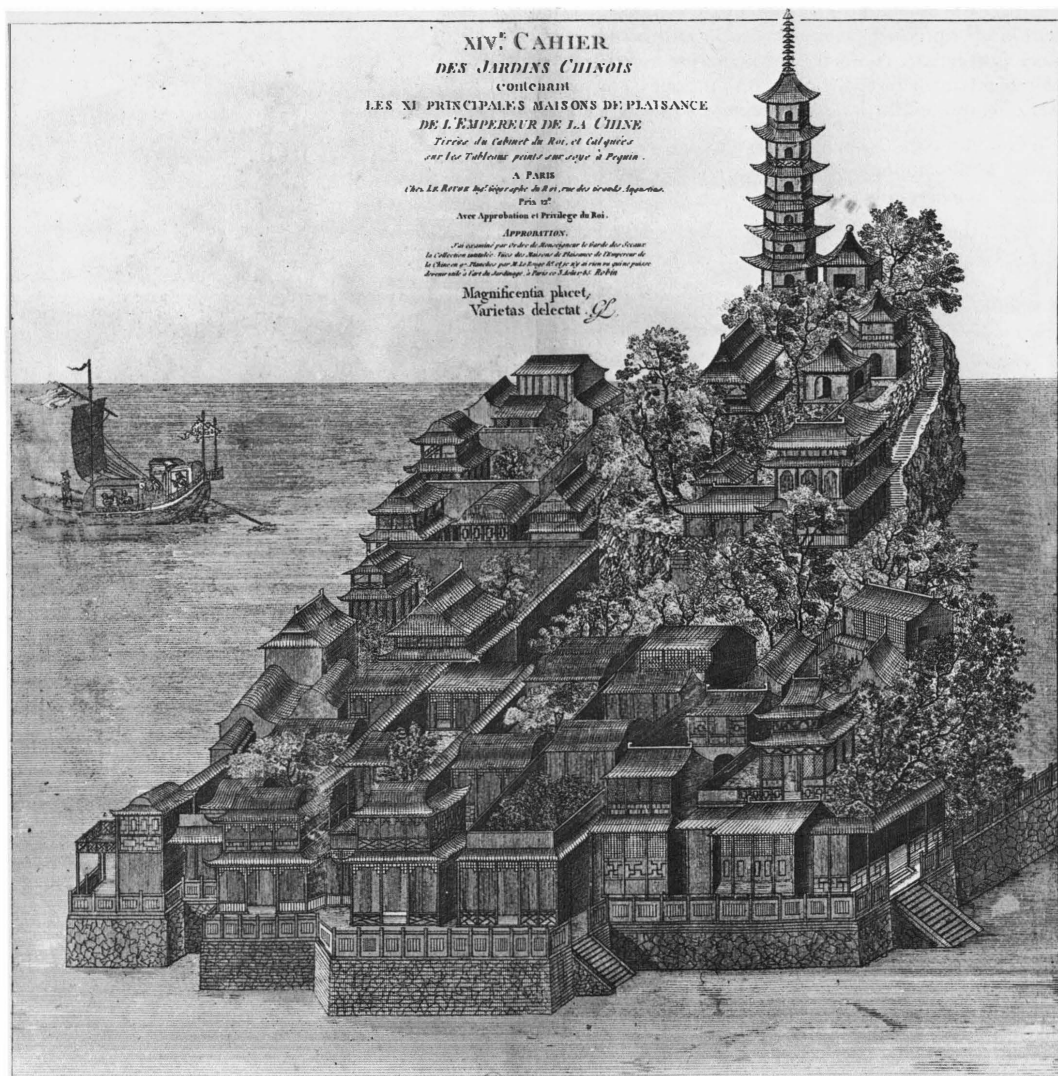
Nel frattempo, però, era uscita una descrizione particolareggiata dell'Yven-Ming-Yven (Yüan-ming Yüan), il Giardino dei Giardini dell'Imperatore della Cina, dovuta a padre Attiret, missionario francese a Pechino (lettera del 1° novembre 1743).⁵⁴

Innumerevoli monticelli alti da venti a cinquanta-sessanta piedi vi sono stati elevati « a mano », e negli avvallamenti fra l'uno e l'altro serpeggiano canali di acqua limpida che confluiscono in diversi punti formando laghetti e mari. Le montagne sono coperte di boschi selvaggi e di alberi rari, e le sponde dei canali sono fatte non di pietra da taglio ma di frammenti irregolari di roccia « disposti con tanta arte che sembrano opera di natura ». La varietà è infinita. Il giardino è inoltre disseminato di piccoli palazzi e di padiglioni (fig. 109); ve ne sono quattrocento, nessuno dei quali somiglia a un altro: « Ognuno sembra fatto secondo il gusto e il modello di qualche paese straniero ». Se in Occidente la maggior parte di questi parchi comprende qualche edificio cinese,⁵⁵ come afferma il già citato padre Benoît, l'Imperatore abbellì poi il suo con alcuni palazzi all'europea.⁵⁶ Attiret, senza impiegare il termine *Sharawadgi*, decanta « l'arte con la quale è ottenuta quest'irregolarità » e ne dà la medesima definizione: leggiadro disordine e asimmetria.

« È un vero Paradiso Terrestre » ed è anche un universo in miniatura, dov'è stata persino riprodotta un'intera città coi suoi templi, i suoi mercati e le sue botteghe, cinta da mura con quattro porte corrispondenti ai punti cardinali. « Tutto quanto esiste in grande nella capitale dell'Imperatore, si ritrova colà in piccolo ». Il sovrano poteva così « vedere in piccole proporzioni la vita convulsa di una grande città ogni volta che lo desiderava ». È questa l'immagine più completa che si possa concepire del microcosmo panoramico. Il missionario sente con intensità la poesia dell'artificio, ed è colpito, più che dall'aspetto dei paesaggi che si avvicinano sotto i suoi occhi, dal loro carattere irreali. Il dispiegarsi della natura è una rivelazione, e la sua riproduzione « a mano » su scala ridotta è un prodigio. Per la sua potenza evocativa, quest'arte sconfinava nella magia e conduce direttamente al regno dei sogni. Tale concezione illusoria è confermata dalla testimonianza di un cinese, Liu-chou, inclusa in una raccolta pubblicata dai missionari nel 1782:⁵⁷

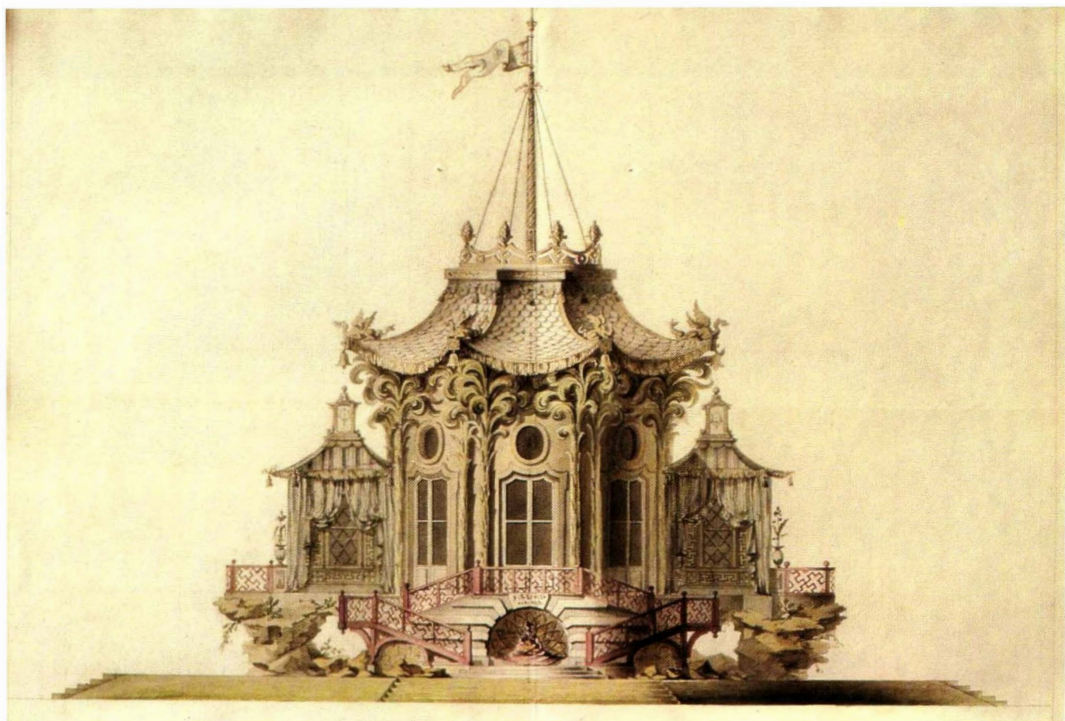
« L'arte di tracciare i giardini consiste nel radunare i punti di vista, la varietà e la solitudine, di modo che *l'occhio, illuso, sia tratto in inganno* dalla loro apparenza semplice e rustica, l'orecchio dal loro silenzio o da ciò che lo turba, e tutti i sensi dall'impressione di letizia e di pace [...] ».

Il pregio di queste creazioni, in cui natura e mondo sono rivelati dalla loro finzione, risiede nell'aspetto segreto, impercettibile e naturale della diversità e dei contrasti.

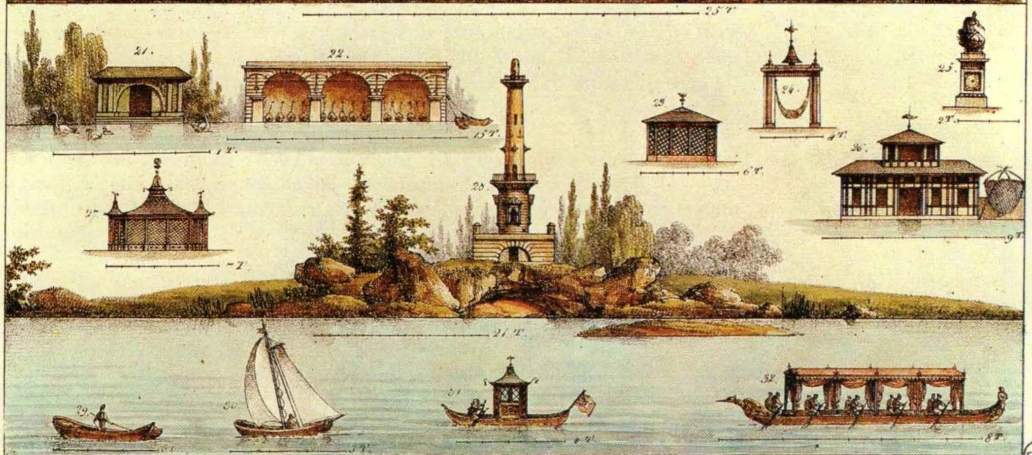
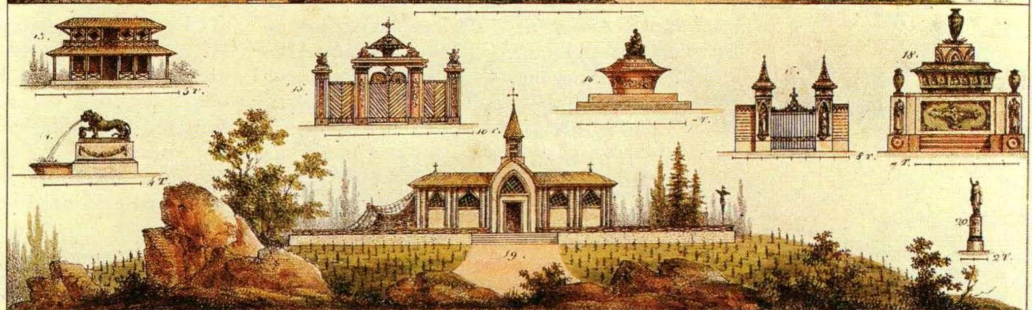
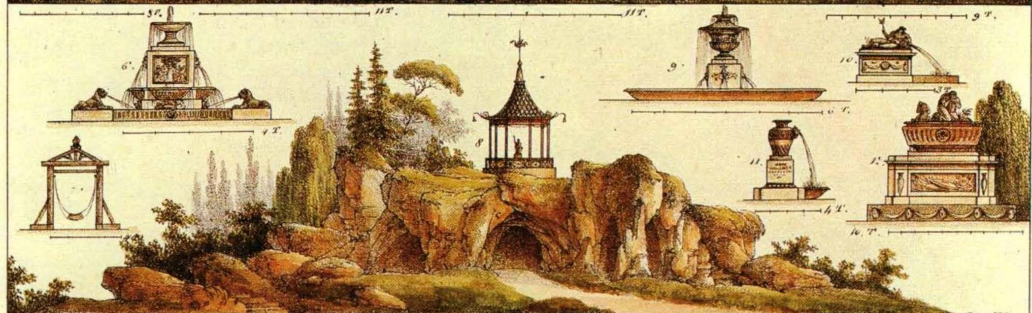


109. Le Rouge, Le undici case dell'Imperatore della Cina.

La lettera di padre Attiret, che fu anche tradotta in inglese (1761),⁵⁸ venne citata in numerosissime occasioni: la prima critica alle concezioni geometriche francesi che sia stata formulata da un francese è ispirata dalle immagini da essa evocate. I giardini che padre Laugier (1755)⁵⁹ contrappone a quelli di Versailles, la cui metodica regolarità provoca dapprima meraviglia ma poi tristezza e noia, sono appunto quelli di Pechino, con la loro asimmetria e l'estrosità del loro



XIV. M.-B. Hazon, Erezione di un belvedere cinese.
Blois, Arch. Dép. du Loir-et-Cher.



XV. « Edifici per l'ornamento dei giardini », litografia di C. Motte.
In *Plans raisonnés de toutes les espèces de Jardins*, 1820. Parigi, École des Beaux-Arts.

tracciato. L'autore mette in risalto il carattere artificioso di quel prodigio; i giardini dell'Imperatore della Cina, dove egli amerebbe vagare, sono « fittizi ». I loro incanti sembrano opera di fate, ma di fate che agiscono solo in modo semplice e naturale. Il meccanismo poetico di quelle creazioni è pienamente compreso in questo passo, il cui autore conclude augurandosi che esse vengano prese a modello e si faccia « un'ingegnosa mescolanza fra le idee cinesi e le nostre ».

Anche Fréron aveva dato, sin dal 1750, le stesse definizioni delle cineserie:

*Qui suit la Nature à la piste
Ne sera jamais qu'un copiste
Qu'un malheureux imitateur,
Le Chinois seul est créateur;
Il donne un nouvel ordre aux choses
Fertile en prodiges divers
Ses riantes métamorphoses
Font éclore un autre univers.*⁶⁰

Rousseau, descrivendo nella *Nouvelle Héloïse* i giardini cinesi « fatti con tanta arte che l'arte non vi era visibile », parafrasa le stesse fonti; ed a quei giardini, in cui tutte le regioni della Cina e della Tartaria « sono radunate e riprodotte nello stesso suolo », egli accosta senz'altro il parco di Stowe, che include anch'esso tutti i luoghi e tutti i tempi in un ambiente apparentemente naturale.

La scoperta della natura segue vie traverse. In Inghilterra essa passa per l'Italia, in Francia per l'Inghilterra e per la Cina, e la Cina stessa vi è introdotta insieme ai parchi all'inglese. Se al Raincy gli esotismi orientali sono rappresentati soltanto dalla casa russa, a Chanteloup, a Betz, a Cassant e al Désert di Retz l'Oriente si stende fino al Celeste Impero.⁶¹ Per il giardino di Ménars furono proposti a M. de Marigny cinque progetti di belvedere e di chioschi cinesi⁶² (tav. XIV). La pagoda di Chanteloup⁶³ giunge in quella stessa vallata della Loira da Canton, ma passando da Kew (fig. 110), e Le Rouge non esita ad introdurre nei suoi *Cahiers* il termine di giardini « anglo-cinesi ».

Promotore delle cineserie e al tempo stesso uno fra i primi teorici del giardino paesistico è ora William Chambers,⁶⁴ il creatore di Kew. Questo architetto di origine scozzese, nato a Gothenberg, giunge in Inghilterra nel 1755 dopo aver compiuto tre viaggi in Cina, fra il 1742 e il 1749, a bordo di vascelli della Compagnia svedese delle Indie orientali, e pubblica nel 1757⁶⁵ il materiale da lui raccolto, fra cui un capitolo sull'*Arte di distribuire i giardini secondo l'usanza dei cinesi* che, ampliato, verrà pubblicato a parte nel 1772.⁶⁶

L'autore, che afferma di dovere le sue conoscenze in materia non soltanto alle osservazioni fatte sul posto ma anche alle lezioni di un famoso pittore, Lepqua, conosciuto laggiù, ha un alto concetto di quell'arte. Non si tratta di servile imitazione:

« Un giardino deve differire dalla comune natura tanto quanto un poema eroico differisce da una narrazione in prosa. I giardinieri devono dare libero sfogo alla fantasia, come i poeti, e anzi volare al di là dei confini del vero ».

Ecco un programma di trasfigurazione, la cui tecnica deve rispondere a regole minuziose.

I cinesi dividono il terreno non geometricamente ma in varie scene, ognuna delle quali ha un proprio punto d'osservazione segnato da un sedile, da un edificio o da altri oggetti. Gli spettacoli mutano di continuo, ma secondo un ordine prestabilito: la perfezione del giardino è data dalla loro diversità, dalla loro bellezza e dal loro numero. Le scene appartengono a due categorie: la vita e l'interpretazione in chiave drammatica della natura.

« Nei giardini, che sono grandi, i cinesi predispongono scene diverse per il mattino, il mezzogiorno e la sera, e innalzano negli opportuni punti d'osservazione edifici adatti agli svaghi di ogni parte del giorno ».

Essi hanno inoltre scene particolari per ogni stagione. Per quella dell'Inverno occorrono pini, abeti, cedri e altri alberi sempreverdi. Serre a forma di tempio, chiamate « conservatori », sono piene di uccelli noti per la dolcezza del loro canto; vi si fanno maturare lamponi, ciliegie e albicocche. La scena della Primavera è formata di conifere frammiste a lillà, mandorli, peschi e rosai selvatici; i suoi fiori sono giacinti, primule, bucaneve e diverse qualità di giaggioli. Serragli e voliere devono supplire alla vegetazione ancora rada. Gli edifici consigliati sono latterie decorate e sale destinate ai giochi e agli sport. La scena dell'Estate è la più curata e la più ricca del giardino; vi si tracciano corsi d'acqua, vi si piantano foreste (di querce, faggi, platani, sicomori, frassini, pioppi) e vi si edifica una quantità di padiglioni splendidi e spaziosi in cui si fa musica e ci si dedica alla meditazione e a dotte conversazioni. Tutto è improntato a una rustica dolcezza e ad un lusso discreto. I boschi sono popolati da mille e mille uccelli canori, e fra le piante balzano antilopi, daini, capre e cavalli tartari. Ogni sentiero conduce ad una meta deliziosa – ruscello, fontana, padiglione di verzura o grotta ornata di conchiglie, coralli, gemme e cristalli. La scena dell'Autunno comprende alberi dal fogliame persistente, che col passare del tempo assume colori smaglianti; gli edifici rappresentano eremitaggi, rovine di castelli e palazzi, templi abbandonati o tombe, che evocano tutti l'idea della fine e colmano lo spirito di malinconia inducendolo alle meditazioni più austere.

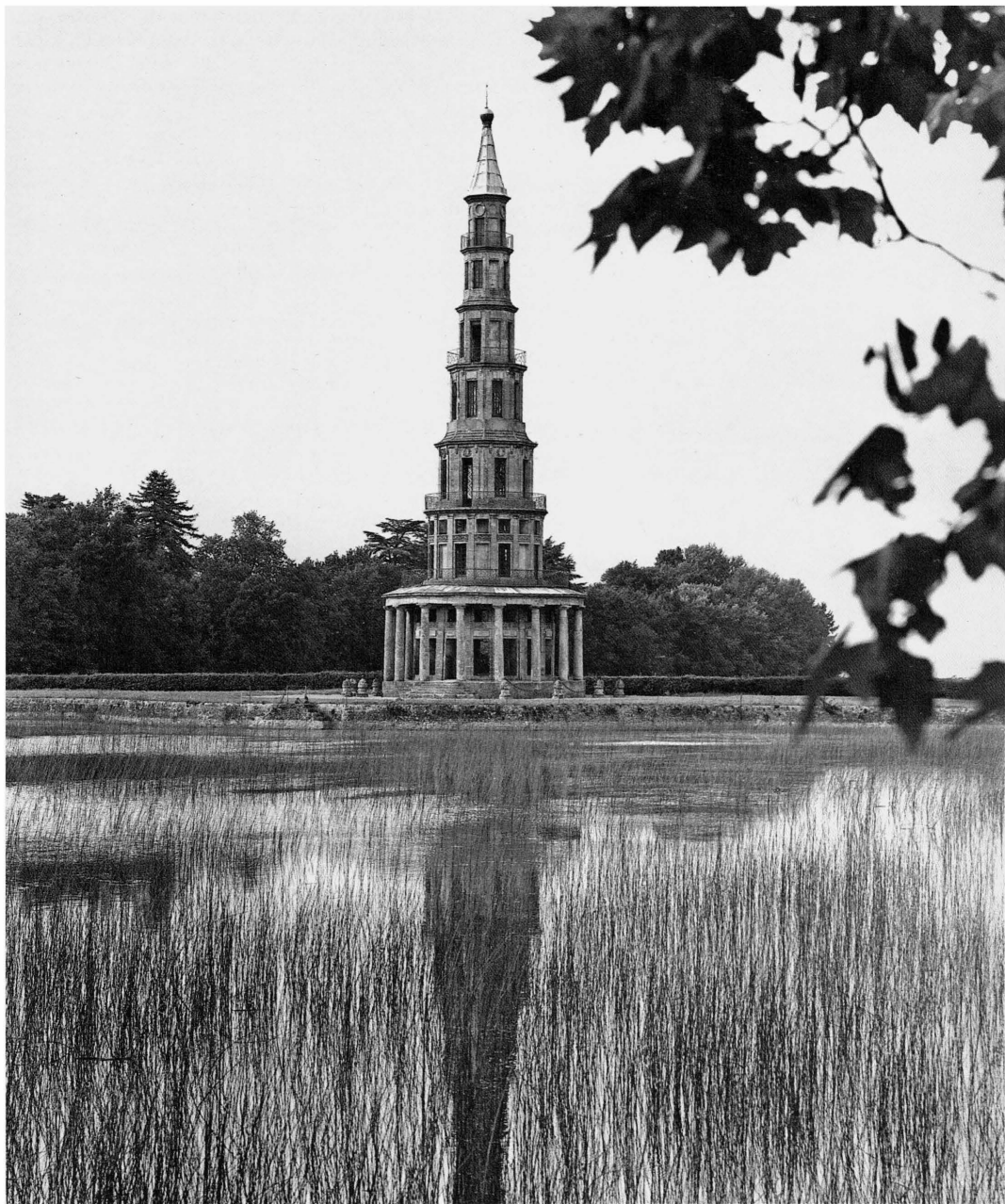
Il tema delle Stagioni è menzionato nello *Yüan yeh*, trattato sui giardini la cui prefazione risale al 1634, e inoltre in un saggio basato su fonti cinesi e pubblicato nel 1782 dai missionari di Pechino, in cui esso assume però forme più semplici: peschi e ciliegi dalle leggiadre fioriture formano l'anfiteatro della Primavera, mentre acacie, frassini e platani costituiscono i verdi pergolati dell'Estate. L'Autunno ha i suoi salici dai rami pendenti e i suoi tremoli dalle foglie di seta, e l'Inverno i suoi cedri, i suoi cipressi e i suoi pini.⁶⁷

Le disposizioni sono studiate anche come forme pure, che colpiscono l'osservatore senza alcun ricorso al repertorio iconografico dei cicli delle visioni cosmiche. Lo *Yüan yeh* precisa che « una montagnola può dare origine a numerosi effetti, una pietruzza può evocare molteplici sentimenti », e descrive alcuni accostamenti:

« I viottoli conducono, attraverso una piantagione di bambù, ad un luogo ombroso dove una capanna solitaria sorge fra i pini. Là si può ascoltare il suono malinconico dell'acqua. Le gru si mettono a danzare e a sbattere le ali ».⁶⁸

In giardino si va per assistere e prender parte ad uno spettacolo. Secondo Chambers i cinesi dividono le scene in tre tipi, cui danno i nomi di *incantato*, *orrido* e *ridente*, corrispondenti grosso modo alle scene dell'Estate, dell'Autunno e della Primavera ma ove la fantasia non ha più alcun freno.

110. Le Camus de Mézières, La pagoda di Chanteloup, 1778.



Le scene incantate, che si possono anche chiamare scene di romanzo, sono ricche di elementi meravigliosi studiati per stupire lo spettatore con un rapido susseguirsi di sensazioni violente e contrastanti: sentieri che scendono verso sotterranei a volta dove bizzarri gruppi sono illuminati da bagliori misteriosi (fig. 111); viottoli che, attraverso foreste cupe e maestose, conducono sull'orlo di un precipizio, sotto rocce che paiono sospese in aria, in nere vallate o verso tetri fiumi le cui acque scorrono lentamente fra sponde coperte di monumenti funebri, all'ombra dei salici, dei lauri e degli alberi sacri a Man-shou, genio del dolore. Le scene incantate sono sempre ricche di giochi d'acqua, fra cui il palazzo Chiao Ching con le sue gallerie, i suoi portici e i suoi colonnati fatti di fontane e cascate multicolori, dove si ode il rumore del vento e di complicati echi artificiali. Come vegetazione, gli artisti cinesi scelgono pioppi in perpetuo movimento, piante siamesi e le qualità più straordinarie di alberi e di fiori; come fauna, quadrupedi e uccelli mostruosi importati da lontani paesi oppure ottenuti mediante incroci, custoditi da enormi cani del Tibet, da giganti africani e da nani vestiti da maghi.

« Nelle scene di orrore si vedono rocce in bilico, oscure caverne e cateratte impetuose che precipitano in tutte le direzioni dall'alto delle montagne. Gli alberi sono contorti e sembrano spezzati dalla violenza delle tempeste; se ne vedono alcuni abbattuti, che intercettano il corso dei torrenti e sembrano essere stati trascinati via dalla furia delle acque, mentre altri paiono colpiti dal fulmine, arsi e spaccati a pezzi. Qualche edificio è in rovina; altri, semiconsumati dal fuoco, e alcune misere capanne sparse sulle montagne sembrano attestare al tempo stesso l'esistenza e la miseria degli abitanti [...]. Inoltre, per accrescere ancora l'orrore e la sublimità di tali scene, nelle cavità in vetta alle montagne più alte vengono talora nascoste fonderie, fornaci o vetrerie da cui s'innalzano in gran copia fiamme e nubi di fumo denso, che danno a queste montagne l'aspetto di vulcani ».

Queste visioni terrificanti, tuttavia, formano soltanto uno degli atti di un'opera teatrale conclusa generalmente da note più serene.

« A queste scene ne succedono solitamente altre più ridenti [tav. XIII]. Gli artisti cinesi sanno con quale intensità l'anima sia colpita dalle discordanze e non mancano mai di predisporre transizioni improvvise e suggestivi contrasti di forme, di colori e di ombra. Essi fanno così passare lo spettatore da vedute ristrette ad ampie prospettive, da oggetti d'orrore a scene gradevoli, e da laghi e fiumi a pianure, colline e boschi; ai colori cupi e tristi contrappongono tinte brillanti, e forme semplici a quelle complicate, distribuendo con abili espedienti le varie masse di ombra e di luce in modo che la composizione appaia nitida nei particolari e suggestiva nell'insieme ».

Da tali scene si passa alle altre parti del giardino cinese percorrendo strade, sentieri, ponti, canali e laghi navigabili, anch'essi tracciati con la massima varietà possibile.

Questo testo curioso in cui, fra il gioco e lo scatenarsi della fantasia,⁶⁹ traspaiono continuamente accenti di verità, ebbe grande risonanza e suscitò reazioni assai diverse. In Inghilterra nacque una violenta polemica contro l'autore, capeggiata da Thomas Gray, Horace Walpole e William Mason. « Ho letto il libro di Chambers », scrive Walpole a Mason, poeta e appassionato di giardini, il 25 maggio 1772,⁷⁰ « è più stravagante del peggior scritto cinese ». Un poema satirico che prendeva di mira l'*Oriental Gardening*, uscito dapprima anonimo e poi con



111. Le Rouge, Scena incantata, Rocce del *Désert* di Retz, 1785.

la firma di Mason, ebbe tre edizioni fra il 1773 e il 1776.⁷¹ Sul continente fu Hirschfeld, consigliere del re di Danimarca e professore di filosofia e di belle arti all'università di Kiel,⁷² a formulare il maggior numero di riserve, avanzando un dubbio sull'autenticità di quelle notizie: Chambers avrebbe attribuito le proprie concezioni ai cinesi per renderle più interessanti. Stando a quello che Le Comte ci dice della Cina (1697),⁷³ i giardini di quel paese sono mediocri e gli artisti generalmente inetti. Le descrizioni di Attiret contengono molte esagerazioni. Ciò non significa che l'intero sistema sia falso; vi sono « i quadri più ingegnosi e gli incanti di magia più sorprendenti », ed alle aberrazioni della fantasia succedono scelte intelligenti e buon senso. Chambers ha molto gusto, molte conoscenze e molto talento; se la sua opera non ha valore dal punto di vista storico, « egli ci addita un bel sogno, cui non manca nulla tranne il fatto che, probabilmente, non si realizzerà mai ». Furono proprio queste fantasticherie irrealizzabili, quanto meno integralmente, a colpire maggiormente l'immaginazione.

Il tema delle Stagioni, come quello dei Continenti, fu spesso raffigurato nei giardini francesi, ma mediante statue allegoriche (Vaux-le-Vicomte, 1656-1661; Ognon, 1776; le Tuileries, 1680 c.). Uno schizzo di Le Brun per Versailles propone agli scultori l'argomento di un ciclo quadripartito comprendente gli Elementi, le Parti del Mondo, dell'Anno e del Giorno, e infine i Temperamenti. Inoltre il ritorno alla natura, spesso celebrato sin dai tempi di Thompson (1727-1730) con poemi sulle Stagioni,⁷⁴ contribuiva a farne sentire ancora più intensamente la vita in ogni rinascita. Si cercò quindi di includerlo nelle creazioni paesistiche, e fu la scenografia di Chambers ad indicare la strada da seguire. Thomas Whateley,⁷⁵ il cui libro scritto nel 1765 fu il primo a presentare metodicamente le teorie del giardinaggio « moderno », ne ripresenta il pensiero in termini quasi uguali:

« Una serie di accostamenti ben studiati e una felice collocazione degli oggetti che compongono una scena destinata ad una certa ora della giornata sono ciò che consente di abbellire o di modificare la letizia del mattino, gli eccessi del meriggio, la pace della sera ».

Queste scene, come quelle delle Stagioni, sono proposte assai frequentemente dai vari trattati (d'Harcourt, 1774; Girardin, 1775; Hirschfeld, 1783). D'Harcourt⁷⁶ ne fornisce descrizioni particolarmente minuziose. Nel giardino d'Inverno i fiori sono scarsi: vi sono però quelli che spuntano direttamente dalla neve, le piante perenni che mettono le foglie dopo le grandi gelate, gli arbusti e gli alberi sempreverdi. Si può inserire una personificazione – un vecchio davanti al fuoco – in una grotta formata di minerali, di cristallizzazioni, di pietrificazioni, di congelazioni e di scorie senza conchiglie né coralli, riservati, come afferma anche Chambers, alle stagioni calde. Vi si erigono inoltre serre e voliere. Nel giardino della Primavera i fiori saranno precoci, radi e dallo stelo corto, e gli edifici ariosi: si vuole aspirare il profumo delle rose, e non starsene rinchiusi. Il giardino d'Estate deve comprendere corsi d'acqua, boschi, colline e vallette. I fiori saranno di campo e gli alberi alti e fronzuti, con fogliame abbondante; lo stile degli edifici e il tema della composizione evocheranno la voluttà, le scene saranno affollate e ornate come la natura, su toni dorati. In quest'ambiente starebbe a pennello il palazzo di Armida, col suo giardino di delizie al centro. Nel giardino dell'Autunno i fiori devono essere nobili e rigogliosi, di tinte vivaci, le piante saranno aromatiche e gli arbusti carichi di frutti rossi; gli edifici consigliati sono archi trionfali, colonne e rovine. La Primavera cristallina, l'Estate possente e ricolma di voluttà e di delizie, l'Autunno sontuoso e malinconico... gli elementi, il significato degli effetti e la scelta delle parole, la poesia di questa descrizione, sono pieni, pur nei loro particolari tecnici, di raffinatezze tipiche dell'Estremo Oriente. Si tratta di una variazione che rispecchia fedelmente le composizioni descritte da Lepqua, pur trasponendole nel clima e nella mitologia d'Europa. Disseminando nei paesaggi i temi personificati in passato da statue ed erme poste fra siepi geometriche, il sistema adotta i principi cinesi.

Il giardino di Betz, creato da d'Harcourt con la collaborazione di Hubert Robert per la principessa di Monaco, non comprendeva a quanto sembra scenografie particolari per le Stagioni; vi era invece una *Valle dei Sepolcri* in cui sorgevano, come nei paesaggi incantati, pini di Scozia, abeti neri e cipressi. L'alberata « proseguiva, decrescendo in tristezza, fino ad una grande passeggiata coperta ». ⁷⁷ Qualche tempo prima, Carmentelle aveva allestito a Monceau⁷⁸ uno

scenario analogo, il *Bosco dei Sepolcri*, in cui una tomba egizia, due sarcofagi antichi, un'arca con un obelisco in rovina e un'urna di bronzo con piedistallo di marmo erano circondati da pioppi, sicomori, cipressi, platani e tuie cinesi fatti arrivare dall'Italia e dall'Oriente. Attraverso il bosco scorreva un ruscello, che completava il quadro rendendolo simile a quello descritto da Chambers. Con le sue piante esotiche, i suoi alberi dipinti o scolpiti sul muro, le sue cascate illuminate da candele rette da rami di corallo artificiali e la sua grotta profonda risonante di musiche, il *Giardino d'Inverno* costituisce da solo un teatro fiabesco. Le varie scene (figg. 112-114) con la tenda tartara, la latteria, le tende turche, il mulino a vento olandese, il padiglione cinese per la corsa all'anello, il castello gotico in rovina, il minareto e la roccia da cui sgorgavano tutti i corsi d'acqua, avevano ognuna un proprio punto d'osservazione indicato sulla pianta. Servi vestiti da tartari e da indiani inturbantati vi facevano passeggiare animali provenienti dall'Africa e dall'Asia, come i cammelli che trasportavano i visitatori. Il paese d'illusione riproduceva un giardino orientale non soltanto per i temi precisi, ma anche per le sorprese e i contrasti che offriva.

Per quanto il marchese di Girardin si scagli contro « il ricorso al fiabesco e al favoloso », Ermenonville contiene da un lato un *Elisio* e dall'altro un *Deserto*, su cui incombe una collina irta di aride rocce che crea lo stesso contrasto. Il *Prato arcadico* che si apre dietro al lago è un Eden dei primi uomini, con un *Obelisco pastorale* dedicato ai poeti bucolici. Sul lato opposto, il *Deserto* è un terreno incolto in cui erica e ginestra crescono sul suolo sabbioso, fra distese d'acqua. Là, in una capanna costruita nell'angolo più selvaggio, Rousseau si ritirava dopo le sue solitarie passeggiate per meditare sulla natura e sulla vita (figg. 115-117). Tutti gli accostamenti consigliati dalla *Dissertazione sul Giardinaggio dell'Oriente* si ritrovano nel progetto di Bettini per il giardino di Dolfin, ambasciatore di Venezia in Francia, riprodotto nel quaderno XII (1784) di Le Rouge, ed anche l'orchestrazione è la medesima. Da una « scena gioiosa » (il tempio di Bacco) si passa nella

« Isola delle Tombe, dove tutto deve ispirare venerazione e dolore, un'isola tetra, senza fiori né frutti, coperta di verdi querce e di cipressi che gettano un'ombra densa per meglio celare la scena successiva, di genere opposto: Ponte dei Trionfi e Tempio di Momo, posti in un luogo ridente [...] ».

Dal *Giardino delizioso*, col suo Tempio di Venere, si passa in un *Orrido deserto* dopo il quale si percorrerà un sentiero coperto che conduce ai *Campi Elisi*, regno dell'abbondanza. Vi sono inoltre un giardino cinese e l'isola del Giappone, circondata da una muraglia impenetrabile. Le descrizioni dei temi forniscono consigli di ogni genere sul modo di rendere le scene conformi « al genere di emozione che devono suscitare ». I monumenti funerari, ad esempio, sono di tre categorie:

« Se si tratta di perpetuare un ricordo piacevole, questo monumento va posto su di una bella colonna ornata di cespugli di rose, di gelsomini e di viti rampicanti che l'ombreggeranno a mo' di ghirlande. I monumenti del dolore saranno modestamente celati in una nicchia posta all'ombra di un folto boschetto di tassi, di cipressi, di salici piangenti [...]. Se è in memoria di un'azione eroica, si deve collocarlo in mezzo a un boschetto di cipressi o di verdi querce e piantare dei lauri intorno al monumento, verso il quale convergeranno tutti i vialetti [...] ».

Lo stile di questa presentazione è degno di Chambers, mentre il *Deserto* riproduce alla lettera tutti gli elementi orridi raccomandati dall'architetto inglese.



112. Giardino di Monceau, Bosco dei sepolcri, da L. Carmontelle, 1779.

« Questa scena non deve soltanto offrire uno spettacolo di sterilità; non vi sarà ombra di abitazione, solo qualche casa bruciata o crollata, alberi colpiti dalla folgore, caverne abitate da mostri al cui ingresso non si vedrà che la Natura in lutto: numerose iscrizioni narreranno gli eventi funesti di cui questi orridi luoghi sono spesso stati teatro. Si alimenterà l'illusione con un vulcano artisticamente costruito ad immagine del Vesuvio, che vomiterà fiamme per mezzo del carbon fossile ».

Pubblicati proprio nel momento in cui il sistema si stava diffondendo sul continente, i libri di Chambers sembrano avervi avuto un'eco più vasta di quella ottenuta nella stessa Inghilterra, dove il loro avvento segna l'apogeo di un movimento cui seguirà, a partire dal 1760, una reazione che ha come massimo esponente Brown, fautore di una maggiore semplicità.

113 e 114. Giardino di Monceau, Tenda tartara (sopra) e L'isola delle rocce e del mulino olandese (sotto), da L. Carmontelle, 1779.

I temi cui si ritorna più costantemente sono la drammatizzazione della natura e il suo ordinamento in funzione delle emozioni che essa ispira. Tali temi erano stati sviluppati e arricchiti prima della pubblicazione della seconda versione del

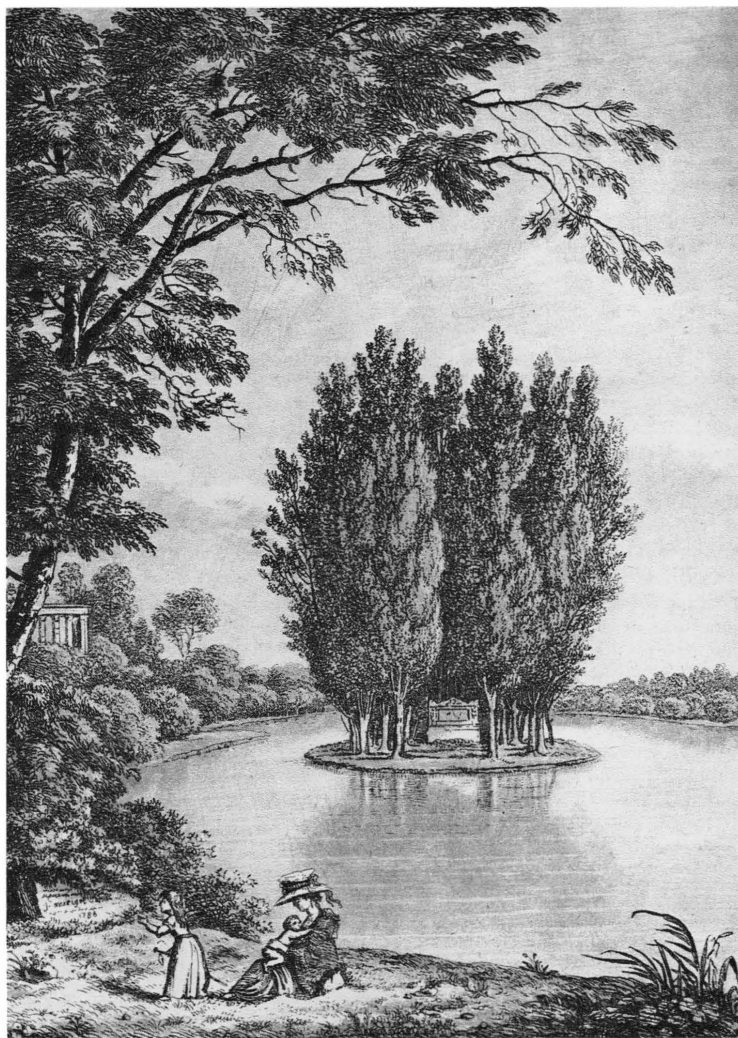




115. Mériqot, Il prato arcadico, 1788.



116. Ermenonville, Eremitaggio
del Deserto, Anonimo.



117. M rigot, Ermenonville, L'isola dei pioppi, 1788.

Giardinaggio dell'Oriente. Home (1762), che d  un fedele riassunto della dottrina, aggiunge al magico, all'orrido e al ridente le scene maestose, dolci, amene, eleganti, selvatiche, malinconiche.

« E quando si fa succedere una all'altra, si deve contrapporre il maestoso all'elegante, il regolare al selvatico, l'ameno al malinconico, di modo che ogni emozione sia seguita da un'emozione contraria ».⁷⁹

Whateley (1754),⁸⁰ il quale ribadisce che « il terrore ispirato da uno spettacolo naturale si può paragonare a quello suscitato da una scena drammatica », ne fa un'analisi approfondita per quanto riguarda le rocce. Il terrore implica grandezza, ma la grandezza è necessaria anche alla maestà e non consiste sempre nelle dimensioni: ad esempio « una roccia che sembra sospesa con arte invisibile trae la propria grandezza dalla sua posizione, e non dalla sua mole ». La maestà di uno scenario di rocce, invece, dipende dalla grandezza associata alla solennità, ed esclude passaggi bruschi. L'unione di generi diversi in un unico luogo forma uno scenario di meraviglia.

« Il meraviglioso della categoria selvatica contrappone le forme e le combinazioni più singolari miste le une alle altre, dandoci un'idea dell'inesauribile varietà della natura ».

È un teatro di forme pure, di masse, di materiali agglomerati.

In Francia, nel libro di Watelet (1774)⁸¹ – prima opera della collana che contiene anche la descrizione del giardino di Ssù-ma Kuang, risalente al 1071 – il repertorio spazia da quanto è nobile, dilettevole e serio a quanto è triste, magnifico, voluttuoso e terribile. Il genere meraviglioso è suddiviso in poetico, che trasporta l'osservatore in epoche e luoghi remoti, e in fiabesco, che corrisponde allo scenario incantato propriamente detto. Girardin (1775)⁸² fa un'ulteriore distinzione fra i paesaggi filosofici, che ammaliano lo spirito, e quelli pittoreschi che affasciano l'occhio. Hirschfeld,⁸³ il più dotto e metodico di questi autori, definisce minuziosamente le caratteristiche proprie di ogni tema. Le rocce sono atte a incutere stupore, venerazione e sgomento. La foresta, che per la sua vastità e la sua altezza può diventare un'entità eroica, è dotata di solennità e dignità maestose; in essa si vengono a formare, a seconda della disposizione, dell'ordinamento e del diverso intrecciarsi dei fusti e delle chiome degli alberi, ambienti tranquilli, solitari, deserti, malinconici, ameni, piacevoli e sereni. I prati non hanno caratteristiche sublimi, ma la natura vi profonde quanto ha di più dolce e leggiadro, e anche di più insinuante. Le acque, che sono nel paesaggio quello che sono gli specchi in una casa e gli occhi in un viso umano, suscitano sentimenti sublimi quando sono profonde ed estese, e sentimenti elevati, quasi di timor panico, quando si scatenano spumeggiando. L'oscurità che aleggia sui laghetti e su tutte le acque stagnanti ispira tristezza. Non vi è quasi scena di cui l'acqua non possa attenuare o accrescere l'effetto, e non esiste emozione che essa non sappia suscitare, soffocare o addolcire.⁸⁴ I giardini in cui si opera con questi materiali sono ripartiti in cinque categorie: 1. Giardino accogliente, ameno, ridente; 2. Giardino in cui regna una soave malinconia; 3. Giardino fiabesco; 4. Giardino maestoso; 5. Giardino in cui si fondono tutte queste caratteristiche. Abbiamo qui un incrocio fra Home e Chambers. Boitard, cui si deve anche un almanacco di galateo e buone maniere francesi, speculava ancora nel 1825⁸⁵ sul terrore, colmo di grandezza e di sublimità, sulla maestà interamente dovuta alla nobiltà naturale e sulla fisionomia dei luoghi ridenti col loro placido scenario formato di una ben studiata miscela di grazia e vivacità.

Queste definizioni contengono indubbiamente una buona dose di confusione e di arzigogoli letterari, ma sono rivelatrici di un'epoca in cui la scenografia aveva il sopravvento sulla natura e questa era trasposta in regioni favolose. Le scene incantate, infatti, sono descritte con particolare eloquenza. Riportandone le disposizioni principali, Watelet insiste sulla potenza dei loro effetti:

« Tale sarebbe un luogo assai selvaggio in cui dei torrenti precipitassero in vallate profonde, in cui rocce, alberi cupi, fragore di acque rimbombanti fra gli antri

incutessero allo spirito una sorta di terrore, in cui si scorgessero fumi densi, fiamme sprizzanti da qualche fucina, da qualche vetreria nascosta [...]. Queste immagini di un deserto magico, di un luogo atto alle evocazioni, cui si unirebbero le particolarità e i suoni appropriati, formerebbero uno spettacolo fiabesco cui non sarebbe necessaria nemmeno la pantomima. La fantasia accesa si presterebbe infatti a supplirvi; e al momento in cui il giorno declina, in cui le ombre della notte diffondono la tristezza che è loro propria e le illusioni che le accompagnano, sembrerebbe quasi di scorgere in questo Deserto dei Demoni, dei Maghi e dei Mostri ».

Il mondo è interamente trasfigurato. Morel (1776),⁸⁶ che eseguì i lavori preparatori per Ermenonville, aggiunge:

« Nell'immensa varietà di soggetti che esso abbraccia, il fiabesco che comprende gli incantesimi, i sogni del mondo fatato, i prodigi della magia, che vuol realizzare le idee più chimeriche, le invenzioni più stravaganti, non presenta altro che fatti bizzarri o eventi ignoti a tutti. [...]. Per dare alla scena caratteristiche adatte a tali evocazioni, occorre trovare siti di espressione analoga; occorrono deserti, antri, caverne; bisogna ricorrere a mezzi straordinari [...] ».

Riferiti alla natura, le parole « magia » e « incantesimo » ne svelano l'essenza profonda e la potenza occulta, alla cui manifestazione soprannaturale tendono appunto tutti gli allestimenti paesistici. Pur esprimendo qualche dubbio intorno alle dottrine di Chambers, Hirschfeld gli attribuisce ugualmente una certa genialità. Egli teme soltanto che i mezzi del giardinaggio non siano sufficienti: per realizzare integralmente tali teorie, occorrono un Bosch e gli sconfinati poteri della pittura.

Da questa evoluzione del gusto, ispirata da poeti e pensatori, emergono due fenomeni: 1. La natura riscoperta nei giardini non è il « prato » campestre che si apre dietro la casa, ma un'evocazione, un sogno, un artificio; 2. Questa stessa riscoperta è stata compiuta per mezzo e sotto il segno degli esotismi. All'universo degli ornati e dei cultori della geometria succede un universo irregolare ma saturo anch'esso di convenzioni morfologiche e teatrali, in un'ossessiva ricerca del meraviglioso. Il sogno dei parchi inglesi era imperniato sull'Italia dei pittori secenteschi, ma fu la Cina, una Cina autentica e una Cina romanizzata, ad annunciarne la nascita ed a rimanere sempre presente negli spiriti durante lo sviluppo e la diffusione di tutte le sue forme in Europa, in teoria e in pratica. Identificata con una cosmogonia e con un ordine superiore, la sua irregolarità calcolata vi moltiplicò i temi simbolici e poetici nelle vertigini della finzione. Appena ridesto, il paesaggio libero si sdoppiò in paesaggio visionario.

Dopo un periodo di congelamento nell'astrazione e nell'intelligenza, la situazione si fece propizia ad una serie di fioriture i cui germi erano già riconoscibili da tempo. Con le sue messe in scena ricche di contrasti (deserto arido – terreno fertile, monumenti egizi, capanna rustica – splendido palazzo) il cofanetto esagonale di Zahn racchiude un intero programma per il futuro e persino i temi specifici e lo stile caratteristico delle strutture decorative dei giardini. Sebbene non sia possibile individuare rapporti diretti fra quel giocattolo ottico e le ampie rielaborazioni della natura, è indiscutibile che, prima di spalancarsi nei giardini, i paesaggi di sogno sono stati scorti nei riflessi degli specchi, che si ritrovano del resto incastonati nelle grotte sin dai tempi delle prime creazioni del genere dovute ad Alexander Pope e William Kent. Sappiamo inoltre che Carmontelle faceva

scorrere in una scatola ottica vedute del parco Monceau e di altri giardini di Parigi, dipinte su di un trasparente come nel proiettore secentesco.

Vi erano poi antecedenti ancora più antichi. Nel corso del Medioevo, la riscoperta della natura era avvenuta allo stesso modo e secondo la stessa legge e la stessa curva di evoluzione. Anche l'universo vivo che vediamo rinascere dopo le sue rappresentazioni schematiche è colmo di convenzioni e di magia dove ricompaiono continuamente atmosfere remote e una drammatizzazione dei minerali e della flora, i cui elementi sono anch'essi ispirati sovente dall'Estremo Oriente. La natura, come nei parchi inglesi, si manifesta in un clima edenico sin dal Trecento, svelandosi progressivamente come una meraviglia del mondo. In Van Eyck (*Agnello mistico*) tutta la terra ridiventa un Paradiso sotto forma di giardino paesistico, con la Fonte della Vita come struttura decorativa.⁸⁷ In tali raffigurazioni compaiono spesso anche i temi cosmogonici, gli Elementi e le Stagioni. Un intero gruppo di pittori settentrionali interpreta persino i paesaggi di quadri di soggetto diverso come « un frammento o un riflesso » dell'Elisio (Combe). Jan Breughel porta il tema alle estreme conclusioni: con la loro vegetazione lussureggiante, il loro splendido rigoglio, i loro animali esotici (elefanti, leoni, tigri, struzzi) che scorrazzano in foreste smaglianti di colori, i suoi *Paradisi Terrestri* (Castello di Windsor, L'Aia, Museo del Louvre) mettono in mostra la magia della natura selvaggia di cui Milton farà rinascere la nostalgia. E ancora una volta, come nei parchi di Kent, l'immagine dell'Eden sovrapposta alla vegetazione nordica viene in certa misura dall'Italia.⁸⁸

Su questo risveglio si sono però innestate anche correnti più esotiche. Sterling⁸⁹ ha chiarito, in primo luogo, che « accanto ad un'immagine della natura di tendenza naturalista continua a svilupparsi un paesaggio di fantasia », ed ha altresì individuato un'intera trama di affinità fra i paesaggi europei e cinesi del Quattrocento, fino al secondo quarto del Seicento. Vi si ritrovano le prospettive con scene molteplici, che cercano di radunare il maggior numero possibile di frammenti dell'universo nello spazio chiuso di un unico quadro, e un'identità fra alcuni temi particolarmente frequenti, come le rocce e l'acqua. Montagne fittizie dalle stratificazioni parallele e rocce frastagliate, già note ai senesi del Trecento, si elevano spesso nelle opere degli artisti del Quattrocento fiorentino e veneziano; in Leonardo, Bouts, Met de Bles e Patinir troviamo zampilli di pietra, rocce dall'aspetto grifagno, esplosioni di nuvole pietrificate, dirupi e spaccature inverosimili che formano scene incantate o orride. Un passo di Hirschfeld ne descrive con precisione il meccanismo:

« Più queste forme e questi grovigli di rocce sono curiosi, contorti, singolari e strani, più contrastano con le parti vicine e maggiore è l'impressione che creano [...]. Punte, dislivelli, forme abnormi, intrichi di rocce, in una parola tutto quanto si allontana dalla regolarità delle linee e dalla disposizione naturale delle forme, tutto quanto svia l'immaginazione dalla sfera ordinaria per portarla in un mondo incantato, per ricondurla ai secoli dei più bizzarri sortilegi, qui è al suo posto ».

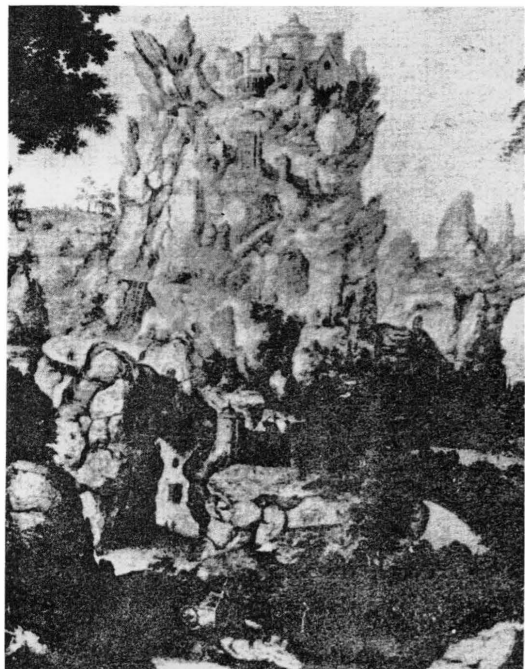
Ognuna di queste parole si può riferire tale e quale a quelle composizioni, e l'ultima frase evoca il mondo stregato dei maestri fiamminghi. Alcuni dei loro massi a forma di torre, di camino, di fungo, di « labirinto verticale » (Sterling) sono analoghi alle fantasmagorie rocciose della Cina (figg. 118 e 119). Parecchi raffronti sono stati proposti; uno di questi riguarda la roccia adunca che nel quadro di un artista ferrarese della fine del Quattrocento spicca per la sua forma

singolare, e che figura anche nel poema di Ssü-ma Kuang citato da Watelet: « Una roccia scoscesa la cui sommità ricurva pende come la proboscide di un elefante », che sorgeva nel suo giardino, corrisponde esattamente a quest'insolita struttura. Le rocce strapiombanti e le caverne oscure descritte da Chambers come un teatro cinese si ricollegano allo stesso mondo di visioni, in cui si ritrovano persino le montagne infuocate « per accrescere l'orrore ed il sublime » di Hieronymus Bosch (fig. 120). Anche le descrizioni delle acque che, come in Cina, compaiono sempre in questa pittura accanto alle montagne rocciose, concordano negli stessi testi con le forme che vi assumono. « L'acqua deve sempre apparire come un lago irregolare o un fiumicello serpeggiante », scrive William Shenstone nei suoi *Pensieri sparsi sul giardinaggio* (1764), di cui Sirén ha fatto notare la stretta affinità col *Yüan yeh*.⁹⁰ « Nei giardini, essa è un mezzo non inefficace per accentuare la grandiosità e la bellezza mediante la sorpresa »... In forma di « cascate spumeggianti, cascate armoniose, acque rapide, fiumi, acque calme » (Girardin) essa contribuisce ad accrescere l'effetto scenografico per intensificazione o per contrasto. « Essa può », precisa Hirschfeld « accentuare l'aspetto selvaggio delle rocce scoscese e delle montagne, ma può anche diffondere sugli oggetti serenità e seduzione ». Nell'opera di Met de Bles (*Sant'Antonio*, Museo di Grenoble; *Via Crucis*, Museo di Vienna) e di Patinir (*San Gerolamo*, Prado e National Gallery di Londra) l'acqua spalanca vedute grandiose, dalla maestà austera e calma, dietro lo scenario terrificante delle rocce in primo piano. Questo contrasto è lo stesso che si nota nei « paesaggi di acque e di monti » cinesi, in cui i due elementi si contrappongono come note in un brano musicale (fig. 121).

Temi, forme, procedimenti, persino determinati particolari di tali composizioni, così come le correnti che le hanno suscitate, concordano con gli interventi compiuti sulla natura di cui abbiamo seguito l'evoluzione. Nei giardini questa tendenza si era delineata sin dal crepuscolo del Medioevo. Tutto si era svolto come nel Settecento. La natura irregolare come la vita e la natura trasfigurata dalle visioni si sono avvicendate, come in una rivoluzione, alla natura strutturata.

Fino alla metà del Quattrocento i giardini sono completamente cintati e suddivisi in piccoli scomparti; una « casa di Dedalo » vi riproduce spesso il labirinto delle cattedrali gotiche. Le piante formano i muri e le volte di un edificio rustico, pergolati e capanne disposti con regolarità. Coi suoi « padiglioni rotondi o quadrati, o l'uno e l'altro alternativamente » eretti agli angoli e al centro, e i suoi tralicci « coronati da merlature », il giardino di Carlo V (1337-1380) nel palazzo Saint-Paul di Parigi assumeva le forme di un castello fortificato; vi erano inoltre *tabernacoli* vegetali culminanti, come campanili, con una grossa palla, e tralicci a losanghe pieni di gigli di Francia. La descrizione di quel giardino, dovuta a un « classico », Henri Sauvel (1724),⁹¹ che usa la terminologia dei costruttori e dei decoratori, si avvicina alla nomenclatura di Jacques Boyceau (1638).

Su questo sfondo di vegetazione disposta a scacchiera e ad imitazione di motivi architettonici avviene una fioritura che prefigura i Paradisi di Kent. Il periodo di calma e di prosperità succeduto alla guerra dei Cent'Anni (1453) ne favorisce lo sviluppo, la cui conseguenza è un imponente movimento verso la campagna.⁹² Per quanto effimero e geograficamente localizzato, soprattutto nella regione della Loira, il fenomeno ha un andamento evolutivo. Intorno ai manieri vengono piantati dei frutteti di Clarens, che la nobiltà, abbandonando le cittadelle fortificate, dissemina in tutto il paese. Lo stesso re Renato ne fece sorgere alcuni che sono stati contrapposti al giardino claustrale e rettangolare di Carlo V come primi abbozzi di parchi paesistici, e creò anche un suo Stowe in Anjou: il giardino della



118. Rocce fantastiche. H. Met de Blès, Il buon samaritano.

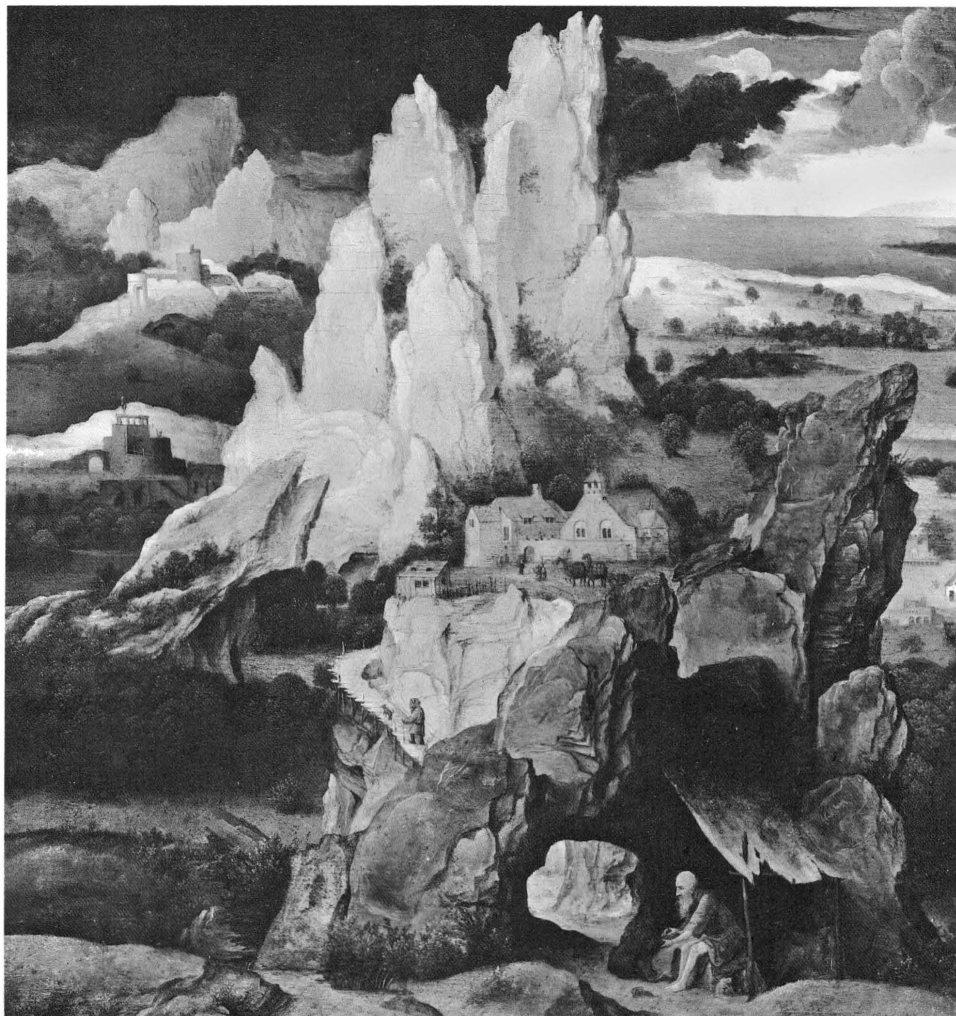


119. Rocce artificiali. Dipinto cinese, XVIII sec.

120. H. Bosch, L'inferno, anta destra del Giudizio universale, Vienna, Akademie der bildenden Künste.

Baumette, disposto su di un terreno accidentato, intorno ad una roccia alta sessanta piedi che si potrebbe definire « orrida », e privo di aiuole simmetriche. La scelta stessa del sito implica già una rinuncia alla geometria ed aspirazioni nuove. Vi erano state allestite due scene: un eremitaggio – il convento dei Cordiglieri, fondato nel 1451 – e una grotta « che riproduce l'imitazione » di quella della Sainte-Baume in Provenza. Inseriti in quest'ambiente, un ritiro e un'evocazione di luoghi lontani ponevano il suggello dell'evasione sullo stesso ritorno alla natura. Il punto d'osservazione da cui si scorgeva il grandioso panorama dei fiumi e della pianura era segnato da una pergola sulla vetta del picco. Con la sua roccia inquietante, le grandi distese di acque calme, la cappella e la caverna, il *San Gerolamo* di Patinir (1520 c.) presenta le stesse caratteristiche. Il giardino del sovrano, però, conteneva anche altri elementi esotici; piante rare e una moltitudine di animali – leoni, scimmie bianche, capre di Barberia, struzzi, un elefante – vi evocavano ad ogni passo climi remoti. Vi si potevano vedere personaggi in costumi orientali. Un moro, Falcon, che indossava una tunica da *Saraceno* ed era armato di un coltello *turresco*, vi si esibiva insieme ad un gruppo di dromedari,⁹³ come i tartari di Monceau. Anche qui possiamo riconoscere un paese d'illusione, un microcosmo ed un Paradiso Terrestre, in cui la natura si rivela nell'atmosfera delle fiabe e dell'Oriente.





121. « Rocce terrificanti ». Joachim Patinir, San Gerolamo. Londra, National Gallery.

Il paesaggio fantastico segue il paesaggio reale come un'ombra, sviluppandosi nella stessa direzione e in funzione degli stessi fattori, a parecchi secoli di distanza, in ambienti diversi. Ma soltanto nei giardini, e nel corso del Settecento, avremo il privilegio di essere guidati da tecnici e da filosofi le cui testimonianze sono validissime per tutte le epoche, e si applicano anche alla pittura. Nell'insieme delle civiltà occidentali ed orientali, i mezzi e le fonti della fantasia non sono illimitati, e persino gli « eccessi » tornano di continuo verso le stesse forme.⁹⁴

Note

INTRODUZIONE

1. O. Wilde, *Intentions*, in *Works*, London e Glasgow, s.d., p. 1247.

FISIOGNOMONIA ANIMALE

1. « France Dimanche », n. 189, 9-15 aprile 1950.
2. C. Barnes jr., *Le Zoo du Bureau*, Paris, 1950.
3. R. Foerster, *Scriptores physiognomonicæ graeci et latini*, Leipzig, 1893, e *Die Physiognomik der Griechen*, Kiel, 1884; F. Meier, *De anonymi physiognomonica Apuleio falso adjudicata*, Bruxelles, 1880, ed E. Kelter, *Apulei quae fertur « Physiognomonica » quando composita sit*, Kiel, 1890.
4. Sulle fisiognomonia arabe vedi Youssef Mourad, *La Physiognomonie arabe et le Kitab al-Firâsa de Fakhr al-Dîn al-Râzi*, Paris, 1939.
5. R. Foerster (*Scriptores physiognomonicæ*) dà copiosi elenchi di manoscritti medievali.
6. A. Danieul-Cormier, *Le Speculum Physiognomiae de Michel Savonarole et ses sources*, in *Positions des thèses de l'École nationale des Chartes*, Paris, 1953.
7. Vedi C. Lenient, *La Satire en France au Moyen Age*, Paris, 1859, cap. VIII, « Le Renart », e J. Houdoy, *Renart-le-Nouvel*, Paris, 1874.
8. A. Langlors, *Roman de Fauvel par Gervais du Bus*, Société des textes français, 1914-1919:
... gli uomini sono fatti bestie.
... Noi vaghiamo per la notte senza lanterna
quando la bestialità ci governa.
9. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 571.
10. Per queste concordanze e questi parallelismi dei due repertori, vedi F. Neubert, *Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters*, Erlangen, 1910.
11. Petrus d'Abano, *Liber compilationis physiognomiae*, Padova, 1474.
12. B. Cocles, *Chyromantiae ac physiognomiae anastasis cum approbatione magistri Alexandri de Achillinis*, Bologna, 1503; il testo si ritrova in *Physionomia summi Aristotelis*, *Physionomia Michaelis Scoti*, *Physionomia Cocletis cum approbatione Achillini*, Pavia, 1515; due edizioni ridotte sono uscite successivamente a Strasburgo (1533 e 1551), ed una a Parigi in versione francese: *Le compendion et brief enseignement de Physiognomonie de Barthelemy Cocles de Bouloigne*, Paris, 1560.
13. La *Physiognomonica* dello pseudo-Aristotele viene ristampata nel 1527 a Firenze, nel 1531 a Basilea e a Francoforte, nel 1538 a Wittemberg; Adamanzio nel 1540 a Parigi, nel 1544 a Basilea, nel 1545 a Roma; Polemone, nel 1534 e nel 1545 a Roma.

14. J. d'Indagine (Jean de Hayn), *Physionomia...*, Strasbourg, 1539; Michelangelo Blondus (Biondo), *De Cognitione hominis per aspectum*, Roma, 1544; G. Grataroli, *De praedictione morum naturarumque hominum cum ex inspectione partium corporis, tum aliis modis*, Basel, 1554. *La Fisionomia del Rizzacasa*, Carmagnola, 1588, si ricollega allo stesso gruppo.
15. G.B. Della Porta, *De Humana Physiognomia libri III*, Napoli, 1586.
16. Foglio dell'Album Vallardi (attualmente smembrato) del museo del Louvre, ad esempio. Vedi anche i disegni pubblicati dal conte di Caylus (*Recueil de testes de caractère et de charges dessinés par Léonard Florentin et gravés par M. le C. de C.*, s.l., 1730). Qualcuno si è chiesto se questi schizzi non appartenessero ad una serie di una cinquantina di disegni di vecchi, contadini e contadine deformati, che secondo il Lomazzo erano in possesso del libraio Aurelio Luino (*Trattato dell'arte della Pittura...*, Milano, 1584, p. 360). Per il passo di Leonardo relativo alla fisiognomonia vedi il suo *Trattato della pittura tratto da un codice della Biblioteca Vaticana*, Roma, 1818, p. 160.
17. E. Panofsky, *Hercules am Scheideweg*, Leipzig, 1930, cap. 1, *Signum Triciput*, pp. 1-35 e *Titian Allegory of Prudence, A Postscript*, in *Meaning in the visual arts*, London, 1970, pp. 181-205; J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris, 1980, p. 110; J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1981; trad. it. *Il Medioevo fantastico*, Milano, 1973 e 1979.
18. A. Du Laurens, *Des maladies mélancoliques*, 1597 e 1621, p. 24. La nostra citazione è tratta da Yvette Conry, *Thomas Willis ou le premier discours en pathologie mentale*, in « *Revue de l'Histoire des Sciences* », XXXI, 3, 1978, p. 195.
19. G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, p. 247. Vedi anche J.-F.-M. Michel, *Histoire de la vie de Rubens*, Bruxelles, 1771, p. 258, e F. Goler von Ravensburg, *Rubens und die Antike*, Jena, 1887.
20. P.-P. Rubens, *Théorie de la Figure humaine, traduit du latin avec XLIV planches gravées par Pierre Aveline*, Paris, 1773.
21. C. Baldi, *In Physiognomica Aristotelis commentarii*, Bologna, 1621.
22. *Fisionomia di Polemone, tradotto di greco in latino*, Padova, 1621.
23. *La Physiognomie d'Adamantius*, tradotta dal greco da H. de Boyvin du Vaurouy, Paris, 1635.
24. J. d'Indagine, *Chiromance et Physiognomie*, Rouen, 1638; Ph. Finella, *Naturali Physiognomia planetaria*, Napoli, 1649.
25. P. Lomazzo, *op.cit.*, Libro II. Il trattato comprende inoltre una breve *Physiognomonie astrologique*, tradotta in versi da H. Pader (*La Peinture parlante*, Toulouse, 1657).
26. N. Coeffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et leurs effets*, Paris, 1620. Vedi anche Eustache de Saint-Paul, *Summa philosophiae*, Paris, 1609, III, *De ipsis actionibus humanis, ubi de passionibus*, e Ch. d'Abra de Raconis, *Secunda pars Philosophiae seu Ethica*, Paris, 1617, III, *De passionibus animae*.
27. M. Cureau de La Chambre, *Les Caractères des Passions*, Paris, 1640-1662.
28. Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, 1649.
29. H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en table de préceptes*, Paris, 1680 e 1696, e *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1698; Le Brun, *Méthode pour apprendre à deviner les passions*, Amsterdam, 1702; *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions*, Amsterdam, 1713; S. Le Clerc, *Principe de Dessin, Caractère des Passions, gravés sur les dessins de l'illustre Lebrun*, Paris, s.d., e *Expression des Passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, 1727. Cfr. A. Fontaine, *Les doctrines de l'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909, pp. 68 sgg. Sul significato di queste maschere passionali nella pittura, vedi W. Sypher, *The Late Baroque Image: Poussin and Racine*, in « *Magazine of Art* », maggio 1952.

30. H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture..., avec plusieurs discours académiques*, Paris, 1696.

31. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 12987.

32. L.J.M. Morel d'Arleux, *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux*, Paris, 1806.

33. H. Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, Paris, 1889, catalogo dei disegni fisiognomonici, pp. 590-593.

34. Per i soggetti principali, i disegni fisiognomonici di Le Brun conservati al museo del Louvre danno di regola tre stati: 1. - Disegno al tratto, accompagnato al caso dallo schema geometrico; 2. - Disegno ombreggiato senza geometria fisiognomonica; 3. - Schizzo su carta quadrettata. Alcuni soggetti raccolti da Morel d'Arleux nella stessa tavola vi figurano su fogli separati. Le illustrazioni della raccolta di Morel d'Arleux sono riprodotte in L. Métivet, *La Physionomie humaine comparée à la physionomie des animaux d'après les dessins de Charles Le Brun*, Paris, 1917. Non tutte le lettere indicate per gli schemi geometrici da Morel d'Arleux figurano sui disegni del Louvre.

35. A. de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie de Peinture*, t. I, Paris, 1875, pp. 358-359. Secondo Jouin (*op.cit.*, p. 303, nota 1), i disegni fisiognomonici attualmente conservati al Louvre proverrebbe dalla collezione Jabach, che li avrebbe avuti prima del 1670 e avrebbe ceduto i propri fondi a Colbert soltanto nel 1672 e nel 1676. Di conseguenza, essi non potevano essere usati per la dimostrazione in questione. Quali che fossero i proprietari di tali schizzi, di cui Le Brun poteva aver conservato per sé una quarta serie, è tuttavia certo che tali figure sono quelle mostrate all'Académie nel 1671.

36. *Livre de Pourtraiture pour ceux qui commencent à dessiner, inventé et dessiné par Monsieur Le Brun*, s.l.n.d.

37. C.H. von Heineken, *Dictionnaire des artistes dont nous avons des Estampes*, III, Leipzig, 1789, p. 422.

38. A. Blum, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, s.d., n. 554, tav. p. 180.

39. Bibliothèque Nationale, coll. Hénin, CXXIX, 11383.

40. J. Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, 1888, p. 124. [Il gioco è qui tra la pronuncia di Abbé Casse e la bécasse, « beccaccia », e tra Père Dreau e perdreau, « perniciotto »].

41. P. Camper, *Discours prononcé à l'Académie de dessin sur le moyen de représenter d'une manière sûre les diverses passions... et sur l'étonnante conformité qui existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et l'homme et enfin du beau physique*, Utrecht, 1792.

42. P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes de divers climats... On y a joint aussi une dissertation du même auteur sur la meilleure forme des souliers*, Utrecht e Paris, 1791 e 1792.

43. P. Camper, *Naturgeschichte des Orang-utangs und einiger anderen Affenarten*, Düsseldorf, 1782.

44. J.-K. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Leipzig e Winterthur, 1775-1778.

45. J.-K. Lavater, *Essai sur la Physiognomie*, Den Haag, 1781-1803.

46. J.-K. Lavater, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, 1806-1809.

47. L. Hirzel, *Goethes Anteil an Lavaters Physiognomik*, 1878, pp. 597-611, ed E. von der Hellen, *Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten*, Frankfurt am Main, 1888.

48. H. Funk, *Goethe und Lavater*, in « Schriften der Goethe Gesellschaft », 16, Weimar, 1901.

49. Il capitolo sui crani degli animali figura in *Goethes Werke*, XXXIV, 2. *Naturwissenschaftliche Schriften*, a cura di R. Steiner, Berlin, s. d., pp. 69-72.

50. J.H. Tischbein, *Aus meinen Leben*, Braunschweig, 1861, p. xxi.

51. J.H. Tischbein, *Têtes de différents animaux, dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leur caractère*, Napoli, 1795, 2 voll. gr. fol.
52. G. Lascaut, *Écrits timides sur le visible*, Paris, 1979, vedi Ovidio, *Metamorfosi*, I, VI, vv. 313 sgg.
53. Il passo è stato riportato da Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, 1932, cap. 1, *La Physiognomonie*, p. 16.
54. F.-J. Gall, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux sur la configuration de leur tête*, Paris, 1818.
55. G. Finsler, *Lavaters Beziehungen zu Paris in den Revolutionsjahren 1789-1795*, Zürich, 1898.
56. *Lettre du comte de Mirabeau à M... sur M.M. Cagliostro et Lavater*, Berlin, 1786.
57. T. Thoré, *Dictionnaire de Phrénologie et de Physiognomonie à l'usage des artistes*, Paris, 1836.
58. Vedi F. Baldensperger, *Études d'Histoire littéraire*, Paris, 1910, pp. 51-91, *Les théories de Lavater dans la littérature française*; G.M. Fess, *The Correspondence of physical and material factors with character in Balzac*, Philadelphia, 1924; J. Lethève, *Balzac et la phrénologie*, in « Esculape », marzo 1951, pp. 55-62. Per l'influenza di Lavater su Balzac in generale, vedi A. Prioult, *Balzac avant la Comédie Humaine*, Paris, 1936 e M. Bardèche, *Balzac romancier*, Paris, 1940.
59. Fra le altre pubblicazioni di *Fisiognomonie* di quest'ultimo periodo: *Scriptores physiognomiae veteres*, Altenberg, 1780, e J.B. Porta, *Le physionomiste ou l'observateur de l'homme avec des rapprochements sur la ressemblance de divers individus avec certains animaux*, Paris, 1808.
60. Henri Lapauze, *Ingres, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1911. Passo segnalato da J.-F. Chevrier.
61. F. Grose, *Rules of Drawing Caricatures*, London, 1788.
62. F. Grose, *Principes de caricature suivis d'un essai sur la peinture comique*, Paris, 1802.
63. Michel de la Porte, *Observations de Lavater sur le système Lebrun*, Paris, 1834.
64. « Le Charivari », gennaio, febbraio e marzo 1839.
65. Sotto il titolo *L'Homme, son esprit, ses goûts et ses habitudes, dessins de Grandville*, Paris, 1842.
66. « Le Magasin Pittoresque », 1843, XIII, p. 108.
67. *Ibid.*, 1844, XII, p. 272.
68. L. Delteil, *Honoré Daumier*, Paris, 1925, n. 38, viso dai tratti di cane, 1832; n. 45. testa scimmiesca, 1832; n. 207, testa leonina, 1834; n. 565, testa ornitomorfa, 1839.
69. E. e J. de Goncourt, *Gavarni*, Paris, 1873, pp. 130 e 184.
70. Paul de Saint-Victor in *D'après nature*, di Gavarni, Paris, 1859, p. 8.
71. J. Grandville, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, 1842, *Voyage d'un lion d'Afrique à Paris* di Balzac, pp. 100 e 105.
72. G. de Maupassant, in *Soeurs Rondoli*: « Una somiglianza di gesti, di movimenti, di contengo che sembra appartenere al ricordo... », passo citato da F. Baldensperger, *op.cit.*, Per la produzione vignettistica di questo periodo, J. Wechsler, *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*, London, 1982.
73. J. Baltrušaitis, *Aberrations*, 1957, fig. 10; « Le Monde », 11 gennaio 1981, p. xv.

PIETRE FIGURATE

1. Questo passo figura nel ms. 2038 della Bibliothèque Nationale, datato 1492. Cfr. A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, p. 100.
2. Il quadro appartiene a Jacques Combe, Parigi. Vedi J. Combe, *Matieu Dubus, L'Amour de l'Art*, 1935, pp. 325-326.

3. O. Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin*, in « Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik », VI, Wien, 1894, p. 323.
4. J. Lessing e A. Brüning, *Der Pommerische Kunstschränk*, Berlin, 1905, tav. xli. Il cabinet di Pomerania era conservato nel Museo di Arti Decorative di Berlino.
5. J. Böttiger, *Ph. Hainhofer und der Kunstschränk-Gustav Adolfs in Uppsala*, Stockholm, 1910, II, tavv. 24 e 25.
6. *Ibid.*, fig. 57 e tav. 28. L'incisione di Calloṭ rappresenta un combattimento fra quattro galere del granduca di Toscana e le navi turche. Secondo il Baldinucci, tale battaglia si sarebbe svolta nelle vicinanze della Corsica.
7. O. Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, in « Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik », X, Wien, 1901, pp. 44, 116 e 161.
8. J. Le Brun e P. Sutermeisters, *L'Apogée du baroque*, Lausanne, 1966, p. 186.
9. M. Misson, *Nouveau voyage d'Italie*, Den Haag, 1691, p. 98, lettera datata Innsbruck, 7 dicembre 1687.
10. O. Worm, *Museum Wormianum*, Leyden, 1655, p. 44.
11. F. Imperato, *Dell'Historia naturale libri XXVII*, Napoli, 1599, p. 662.
12. O. Jacobaeus, *Museum regium...*, København, 1696, p. 46, tav. xi, fig. 1.
13. Nella seconda edizione del catalogo, København, 1710, *Pars II*, I, §§ 56-59.
14. E. Brackenhoſſer, *Museum Brackenofferianum Argentinense*, Strasbourg, 1677, p. 78.
15. J.D. Major, *Museum Cimbricum oder so genante Kunstkammer*, Ploen, 1688, p. 2.
16. G.E. Rumphius, *D'Amboinsche Rariteitskammer*, Amsterdam, 1705, p. lvi.
17. M.B. Valentini, *Historia simplicium reformati sub Musei Museorum titulo*, Frankfurt am Main, 1704, p. 42.
18. E. Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt*, Stuttgart, 1921, fig. 109.
19. Fra l'altro a Roma (museo Qualdi e museo Kircher), a Verona (museo Calzolari), a Milano (museo Settala), a Bologna (museo Aldrovandi e museo Cospi). Vedi Ph. Buonanni, *Museum Kircherianum*, Roma, 1709, p. 208; F. Calzolari, *Museum Calceolarium Veronese*, Verona, 1622, p. 419.
20. P.M. Terzagio, *Museum Septalianum...*, Tortona, 1644, pp. 41 e 142; tradotto in italiano da Pietro Francesco Scarabelli, Tortona, 1666, pp. 90 e 255.
21. L. Legati, *Museo Cospiano...*, Bologna, 1677, p. 173 sgg.
22. Alcune pietre con fortezze poligonali sono riprodotte in Rumphius, *op.cit.*, tav. lvi, figg. A, B, C e D.
23. Vedere il catalogo della mostra dei Carracci a Bologna (*Mostra dei Carracci*, Bologna, 1956, n. 113, pp. 247-248), in cui si osserva a questo proposito che, secondo il Malvasia, lo stesso artista dipinse un'Andromeda su alabastro per il cardinale Orsini. Questi esempi ci sono stati segnalati da André Chastel.
24. A. Kircher, *Mundus subterraneus*, Amsterdam, 1664.
25. C.J. Solin, *Polyhistor*, Paris, 1847, p. 101.
26. F. de Mély, *Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. III, Paris, 1902, pp. liv, 30 e 31.

27. Il *Lapidario* di Marbodo è pubblicato in Migne, *Patr. lat.* CLXXI. Per le sue versioni francesi vedi L. Pannier, *Les Lapidaires français du Moyen Age, des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1882.

Di re si scorgono le figure
che impresse vi ha la stessa sua natura,
o d'altre bestie l'apparenza...

È venata di bianco o azzurrata
e reca figure le più varie
d'alberi e di re con la corona,
e dèi di magnificenza adorni;
anche belve vi son delineate.
Il re Pirro che tanto fu saggio
questa pietra al dito ha sempre portato.

28. J. de Mandeville, *Le Lapidare du XIV^e siècle* Wien, 1862, p. 23; per la cronologia di questo trattato vedere L. Pannier, *op.cit.*, p. 191.

29. Sulla diffusione della glittica antica nel Medioevo, vedere F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au Moyen Age*, in « *Revue de l'Art chrétien* », 1893, e J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, cit., pp. 25-30 (trad. it. cit., pp. 51-55).

30. Gli estratti dal libro di Gethel figurano nei *Lapidari* di Hugues Ragot, di Conrad von Megenberg (Tethel) e di Mandeville (Techel). Si veda F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées...*, p. 198; J. de Mandeville, *op.cit.*, p. 122; C. von Megenberg, *Das Buch der Natur*, Greiswald, 1897, p. 402.

31. Alberto Magno, *De Mineralibus et rebus metallicis*. Cfr. ed di Venezia, 1542, libro II, cap. I, p. 209 e cap. II, p. 211 sg.

32. *Ibid.*, libro I, cap. IX, p. 154.

33. L. Dolce, *Libri tre nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura*, Venezia, 1566.

34. P. Pomponazzi, *De Naturalium effectum admirandorum causis*, Basel, 1556.

35. G. Cardano, *De Subtilitate...* Libri XXI, Basel, 1611, pp. 353-354, e *De la subtilité et subtiles inventions, ensemble les causes occultes et raisons d'icelles*, Paris, 1556, pp. 137 sg.

36. R. Belleau, *Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses*, Paris, 1576, p. 40.

..... nel suo specchio
impressa al vivo la sembianza
degli uomini e animali più svariati,
la terra, il cielo e le stelle,
il mare gonfio di venti e di velieri,
e monti, rocce, fiumi e verdi boschi...

37. I. Habert, *Les Trois Livres des météores*, Paris, 1585, p. 58.

Pesci, animali, uccelli, boschi, grotte fonde,
il pianoro, i fiumi vi ha la Natura inciso...

38. La leggenda dell'agata di Pirro è però riportata nella sua versione classica in parecchi testi, fra cui F. Rueus, *De Gemmis...*, Paris, 1547; G. Merula, *Memorabilium*, Lyon, 1556, p. 292, e A. Bacci, *De gemmis et lapidibus*, Frankfurt, 1603, p. 88.

39. Il passo di cui riferisce il Cardano (*op.cit.*, pp. 359-360) è da lui attribuito a L.B. Alberti.

40. G.C. Scaligero, *Exotericarum Exercitationum liber...*, Lübeck, 1557, p. 180.

41. G. Agricola, *De re metallica, de ortu et causis subterraneorum...* Basel, 1546, p. 309.

42. C. Gesner, *De omni rerum fossilium, lapidum et gemmarum maxime, figuris et similitudinibus liber*, Zürich, 1565, pp. 141 sg.

43. J. Gaffarel, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans*, Paris, 1629, pp. 156 sg., pp. 167 sg.
44. La storia è tratta da L. Nyder, *Formincarium*, Douai, 1602, p. 293.
45. F.-S. De Brives, *Relation des voyages*, Paris, 1629.
46. J. Lieure, *Jacques Callot*, Paris, 1927, n. 314 del catalogo, tav. 7.
47. O. Croll, *Traicté des signatures ou vraye et vive anatomie du grand et petit monde*, in *Royale Chymie*, Rouen, 1634, p. 11.
48. U. Aldrovandi, *Museum metallicum*, Bologna, 1648, pubblicazione di B. Ambrosini.
49. Nei pavimenti di San Miniato e del Battistero di Firenze, ad esempio.
50. A. Boetius de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Hannover, 1609, p. 129 e *Le Parfait Joaillier ou Histoire des pierreries*, Lyon, 1644, p. 326.
51. A. Boetius de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, cit., p. 241, e *Le Parfait...*, cit., p. 629. Il marmo si solidifica e si accresce per opera delle esalazioni... L'esalazione ne dipinge i colori... Per la generazione del marmo non è necessario soltanto il calore, ma talora il freddo sotterraneo...
52. E. Luidus, *Lithophilacii Britannici Ichnographia*, Oxford, 1698; G.E. Rumphius, *Thesaurus Cochlearum et Mineralium*, Amsterdam, 1705; J.-J. Baier, *Oryctographia norica*, Nürnberg, 1719; J. Woodward, *Attempt Towards Natural History of the Fossils of England*, London, 1729; A.-J. Dézallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'Oryctologie qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux et autres fossiles*, Paris, 1755; R. Brookes, *Natural History*, V, London, 1763, e altri.
53. L.N. Lange, *Historia lapidum figuratorum Helvetiae*, Venezia, 1708.
54. J.-B.-R. Robinet, *De la Nature*, t. IV, Amsterdam, 1766, pp. 7 sg.; *Traité de l'animalité; considérations philosophiques de la graduation naturelle des Formes des Êtres ou les essais de la Nature qui apprend l'homme*, Paris, 1768.
55. Lettera di Leibniz a Hermann e Appel, vedi J.-B.-R. Robinet, *De la Nature*, p. 7.
56. J.-B.-R. Robinet, *De la Nature*, pp. 197 sg.
57. *Ibid.*, p. 212.
58. J.-B.-R. Robinet, *Considérations philosophiques*, pp. 19-37.
59. Ch.-L. Richard, *La Nature en contraste avec la Religion et la Raison en l'ouvrage qui a pour titre: De la Nature*, Paris, 1773.
60. J.E.E. Walch e G.W. Knorr, *Recueil des monuments des catastrophes que le globe terrestre a essuyées*, Nürnberg, 1777, t. 11, pp. 116-117 e t. 12, p. 5; cfr. R. Caillois, *Les Traces*, in « Preuves », luglio 1961, pp. 21-22.
61. E.M.L. Patrin, *Histoire naturelle des minéraux*, Paris, anno X, III, pp. 280 sg., seguito della *Histoire naturelle* di Buffon e Détermville.
62. J.V. Monbarlet, *Le Secret des pierres*, Paris, 1892, et *Les Pierres et l'Histoire, Le Druidisme et son oeuvre*, Paris, 1896.
63. André Breton, *Langue des Pierres*, in « Le Surréalisme même », 3, autunno 1957, riprodotto in *Perspective cavalière*, testo a cura di Marguerite Bonnet, 1970, pp. 147-155.
64. R. Caillois, *Méduse et Cie*, Paris, 1960, pp. 54 sg. *Natura pictrix, Note sur la peinture figurative et non figurative dans la peinture et dans l'art*; *Les Traces*, in « Preuves », 1961, pp. 21 sgg. *Images, images...* in « L'Oeil », 137, maggio 1966, pp. 20-27; *Pierres*, Paris, 1966; *L'Écriture des pierres*, Paris, 1970 (Skira) e 1981 (Flammarion).
65. A.G. Dézallier d'Argenville, *op.cit.*, p. 168, tav. 4 c.
66. Per gli esemplari di quest'ultima serie siamo grati a Claude Boullé, che ci ha generosamente posto a disposizione le sue raccolte.

IL ROMANZO DELL'ARCHITETTURA GOTICA

1. Goethe, *Von deutscher Baukunst* (1772), in *Werke*, Hamb. Ausg. t. XI. Il passo è citato da Pevsner (*An Account of European Architecture*, London, s. d., p. 198), sulla base della pubblicazione di Geoffrey Grigson in « *The Architectural Review* », vol. 99, 1946. L'idea della foresta gotica ricompare nel 1775 in J.G. Sulzer, *Tagebuch einer von Berlin nach den mittäglichen Ländern von Europa in den Jahren 1775 und 1776 gethanen Reise und Rückreise*, Leipzig, 1780, pp. 290-292.

2. Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Paris, 1802, III, cap. VIII.

3. F. von Schlegel, *Sämtliche Werke*, VI, Wien, 1823, cap. « Grundzüge der gothischen Baukunst », pp. 260 sg.

4. S.T. Coleridge, *The Philosophical Lectures*, a cura di Kathleen Coburn, London, 1949, pp. 256 sgg. [Citiamo il passo da J. Rykwert, *La Maison d'Adam au Paradis*, Paris 1976, p. 105 (trad. it. *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano, 1972, p. 103)].

5. G.W. Hegel, *Aesthetik*, 2 voll., Berlin e Weimar, 1965, II, p. 75 (trad. it. *Estetica*, Milano, 1963, p. 906).

6. *Les Fleurs du Mal*, vedi Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1975, pp. 11 e 75 e note di Claude Pichois, pp. 839 sg.; cfr. J. Pommier, *La mystique de Baudelaire*, Paris, 1932, p. 20, e F.W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester, 1969, p. 115.

La natura è un tempio ove pilastri viventi
lasciano sfuggire talora confuse parole:
l'uomo l'attraversa tra foreste di simboli
che con occhi familiari l'osservano.

7. J.K. Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, 1898, p. 64.

8. P. M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, Paris, 1765, pp. 116 sg.

9. *La Dissertation* di J.-F. Félibien è pubblicata con *Les plans et les descriptions des plus belles maisons de campagne de Plinie le Consul*, Paris, 1699, pp. 173-175 e 185.

10. H. Le Blanc, *Architecture des églises anciennes et nouvelles*, Paris, 1733.

11. C. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745, pp. 6 sg.

12. J.-F. Blondel, *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils*, t. I, Paris, 1752, cap. I, p. 14.

13. Florent le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et gravure*, Paris, 1699, p. 111.

14. Fénelon, *Dialogue sur l'éloquence avec une lettre écrite à l'Académie française*, Paris, 1718, pp. 405 sg.

15. J.-F. Sobry, *De l'Architecture*, Amsterdam, 1776, pp. 20 e 27.

16. A.-N. Dezallier d'Argenville, *Vie des fameux architectes*, t. I, Paris, 1787, pp. xxix sgg.

17. A. Millin, *Antiquités Nationales*, t. II, Paris, 1791, *Notre-Dame de Mantes*, pp. 7-11.

18. *The Works of Alexander Pope... with the Commentaries and Notes of Mr. Warburton*, London, 1751. Il testo di Warburton è riprodotto in F. Grose, *The Antiquities of England and Wales*, London, 1773, p. 76, e *Essays on Gothic Architecture*, London, 1800, pp. 120-122.

19. Nella sua nomenclatura Warburton adotta in genere i termini « gotico antico » e « gotico moderno » (il primo corrisponde agli edifici romanici e preromanici), già usati da Félibien.

20. J. Evelyn-R. Fréart, *A Parallel of Architecture being an Account of ten Famous Architects with a Discourse of the Terms and a Treatise of Statues*, London, 1664, p. 9.

21. J. Evelyn, *Sylva or a Discourse of Forest-Trees*, London, 1664.
22. Ch. Wren, *Parentalia or Memoirs of the Family of the Wrens*, London, 1750, pp. 298 e 306.
23. M. Dellaway, *Anecdotes of the Art in England*, London, 1800, et *Les Beaux-Arts en Angleterre*, con note di A. Millin, Paris, 1807, vol. I, p. 14.
24. J. Hall, *On the Origin and Principles of Gothic Architecture*, in « Transactions of the Royal Society of Edinburgh », IV, 1798. Hall, cfr. *Essay on the Origin, History and Principles of Gothic Architecture*, London, 1813. Sul giardino milanese vedi D. Leonardi, *Le Delizie della Villa Castellazzo*, Milano, 1743.
25. P. Decker, *Gothic Architecture*, London, 1759, fig. 2.
26. Ch. Over, *Ornamental Architecture of the Gothic, Chinese and Modern Taste*, London, 1758, figg. 16 e 27.
27. Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, Paris, 1776, 4° quaderno, tav. 3, e 7° quaderno, tav. 16; J.G. Grohmann, *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern*, Leipzig, 1797, quaderno I, tav. VI.
28. H. Home, *Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762 e 1765, vol. II, p. 461.
29. Per tutti questi testi vedi E.S. de Beer, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term, The Idea of Style in Architecture*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », vol. XI, 1948, pp. 143-162. Cfr. anche E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasari's*, in « Städel-Jahrbuch », VI, 1930, p. 36.
30. A. Venturi, *La lettera di Raffaello a Leone X*, in « L'Arte », XXI, 1919, pp. 57-65, e *Storia dell'arte italiana*, IX, 2, Milano, 1926, p. 55. Vedi anche E.S. de Beer, *op.cit.*, e Raffaello, *Tutti gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Milano, 1956, p. 56; cfr. J. Rykwert, *op.cit.*, p. 120 (trad. it cit., p. 117).
31. Londra, National Gallery, vedi G. Mandel, *Tout l'oeuvre peint de Botticelli*, Paris, 1967. Il quadro fu acquistato a Roma intorno al 1800 da W.Y. Ottley; dopo essere stato più volte rivenduto in Inghilterra, entrò alla National Gallery nel 1878. Il suo interesse per il nostro argomento ci è stato segnalato da J.F. Chevrier.
32. J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, cit., p. 86 (trad. it. cit. p. 102).
33. R. Berneimer, *Gothic Survival and Revival in Bologna*, in « The Art Bulletin », XXXVI, 1954, p. 271.
34. G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin, 1921, vol. II, p. 163, e *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. I, *Mitteldeutschland*, Berlin, 1905, pp. 55, 252 e 341.
35. G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, vol. II delle tavole, fig. 42.
36. R. Hoffmann, *Geschichte der Kirche St. Marien in Pirna*, Berlin, 1890. Vedere anche *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, vol. IV, Berlin, 1932, p. 70.
37. Philibert de l'Orme, *Le Premier Tome de l'Architecture*, Paris, 1597, p. 217.
38. L. Brion-Guerry, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1955.
39. Chateaubriand, *op.cit.*, p. 25.
40. J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre avec un texte extrait de l'Histoire générale de l'architecture*, di J.-G. Legrand, Paris, anno VIII; *l'Essai sur l'Histoire générale de l'architecture* fu pubblicato a parte nel 1809.
41. *Essays on Gothic Architecture*, London, 1800 e 1802.
42. Lostudioè tratto da F. Grose, *The Antiquities of England and Wales*, London, 1773, vol. I.
43. M. Dellaway, *op.cit.*, pp. 15, 20 e 21 dell'edizione francese.
44. A. Lenoir, *Musée Impérial des monuments français, Histoire des Arts en France et description chronologique...*, Paris, 1810, pp. 34-39.

45. Sulla sistemazione della sala, vedi G. Huard, *La Salle du XIII^e siècle au musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », XLVII, 1925, pp. 113-126.
46. C. Le Brun, *Voyage par la Moscovie en Perse et aux Indes orientales*, Amsterdam, 1718.
47. A. de Laborde, *Voyage pittoresque en Espagne*, Paris, 1806.
48. G.D. Whittington, *An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France with a View to Illustrate the Rise and Progress of Gothic Architecture in Europe*, London, 1809.
49. J. Haggitt, *Two Letters on the Subject of Gothic Architecture*, Cambridge, 1813.
50. Ch. L. Stieglitz, *Von allddeutscher Baukunst*, Leipzig, 1820, p. 63, § 47.
51. J. Murphy, *Plans, Elevations, Sections and Views of the Church of Balatab*, London, 1795.
52. Ch. Dupuis, *Origine de tous les cultes*, Paris, An III^e, t. III, p. 48, e J. Baltrušaitis, *La Quête d'Isis, Introduction à l'égyptomanie*, Paris, 1967, pp. 30 sgg.
53. Il termine « figure geroglifiche ed egiziache » era già stato applicato alla scultura medievale (di Chelles e di Notre-Dame di Parigi) da J. Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754-1755, vol. I, p. 11, e vol. VI, p. 39. Segnalazione di Jacques Vanuxem, cui dobbiamo diverse informazioni su questo problema.
54. Iside viene già indicata come dea tutelare dei parigini in A. Duchesne, *Les Antiquités et recherches des villes, châteaux et places plus remarquables de toute la France*, Paris, 1609, p. 84. J. Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, cit., cap. 1.
55. A. Lenoir, *op.cit.*, p. 54.
56. A. Lenoir, *Nouvelle Explication des hiéroglyphes ou les anciennes allégories sacrées des Egyptiens*, Paris, 1808, pp. 128-129. J. Baltrušaitis, *La Quête d'Isis*, cit., p. 43.
57. Le fantasiose attribuzioni all'antichità classica di certi monumenti medievali, per lo più romanici o di transizione, erano basate unicamente su leggendestoriche, senza alcuna considerazione stilistica o relativa agli elementi costruttivi poiché il gotico era « anti antico » per eccellenza.
58. H. Le Blanc, *op.cit.*, p. 13.
59. P. L. Le Compte, *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, 1696, I, pp. 341 sg.
60. J. Ruskin, *Lectures on Art*, London, 1870, p. 186, citato da L. Grodecki in *Vitraux de France*, Paris, 1953, p. 13.
61. J. Le Gentil de la Galaisière, *Mémoire sur l'origine du Zodiaque*, in « Mémoires de l'Académie Royale des Sciences », Paris, 1785, p. 19.
62. L.-F. Delatour, *Essai sur l'architecture des Chinois*, Paris, 1803, p. 184.
63. A. Lenoir, *Histoire des Arts en France* (1810), pp. 35 e 36, e *Notice sur l'origine de l'architecture appelée improprement gothique*, in « Mémoires de l'Académie celtique », III, 1809, p. 351.
64. F.W. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in *Werke*, vol. III, München, p. 236.
65. La citazione può essere raffrontata con quella contemporanea di Schlegel.
66. P. Toynbee, *The Letters of Horace Walpole*, Oxford, 1903, vol. III, p. 4.
67. A.O. Lovejoy, *The First Gothic Revival and the Return to Nature*, in « Modern Languages Notes », XLVII, 1932, n. 7, pp. 419-446.
68. W. e J. Halfpenny, *New Designs of Chinese Gates, Palisades, Staircases, Garden Seats, Chairs, Temples*, IV, London, 1752, tav. 54, e *Rural Decorative Architecture in the Augustine, Gothic and Chinese Taste*, London, 1753, tavv. 12, 13 e 14.

69. Ch. Over, *op.cit.*, tavv. 23, 24, 25, 32 e 35.

70. J. Ch. Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812, tavv. 119-120, n. 11.

71. Sul « Gothic Revival » vedi C. Eastlake, *History of the Gothic Revival*, London, 1872; H. Tietze, *Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit*, in « Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalspflege », XIII, 1914; H. Lützel, *Die Deutung der Gotik bei den Romantikern*, in « Wallraf-Richartz Jahrbuch », II, 1925; Kenneth Clark, *The Gothic Revival*, London, 1928; A. Neumeier, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrh.*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft », 49, 1928; P. Yvon, *Le Gothique et la Renaissance gothique en Angleterre*, Paris, 1931; A. Addison, *Romanticism and the Gothic Revival*, New York, 1938; G. Hermann, *Gothic Revival in Europe and Britain*, Cambridge, Mass. 1972 (con un importante capitolo sulla leggenda della foresta gotica); J. Macaulay, *The Gothic Revival*, Glasgow e London, 1975.

72. Si veda M. Aubert, *Le Romantisme et le Moyen Age*, nella raccolta *Le Romantisme et l'Art*, Paris, 1928.

73. E. Lambin, *La Cathédrale et la Forêt*, Paris, 1899. A questo proposito l'autore ricorda un detto di san Bernardo: *Amplius invenies in sylvis quam in libris*.

74. L. M[ay] [le Père Avril], *Temples anciens et modernes ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments d'architecture grecque et gothique*, London, 1774.

75. J. Milner, *Essay on the Rise and Progress of the Pointed Arch*, in *History of the Antiquities of Winchester*, Winchester, 1798, riprodotto in *Essays on Gothic Architecture*, London, 1800.

76. Soprattutto da A. de Caumont, *Essai sur l'architecture du Moyen Age*, in « Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie », I, 1824, pp. 585 sg., e J.-J. Bourasse, *Archéologie chrétienne ou Précis de l'Histoire des Monuments religieux du Moyen Age*, Tours, 1841, pp. 28 sg.

77. Gli elementi del problema con la sua copiosa bibliografia sono riassunti da E. Lambert, *La Croisée d'ogive dans l'architecture islamique*, nella raccolta pubblicata dall'Institut International de Coopération intellectuelle, in « Recherches », n. 1, *Le Problème de l'Ogive*, Paris, 1939.

78. Sugli apporti cinesi nell'architettura gotica, vedere J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, cit., cap. VII, « L'Arc en accolade oriental » (trad. it. cit., « L'arco carenato orientale », pp. 255 sg.); J. Bony, *The English Decorated Style, Gothic Architecture Transformed (1250-1350)*, Oxford, 1979, p. 78.

GIARDINI E PAESI D'ILLUSIONE

1. J. Zahn, *Oculus artificialis*, Erfurt, 1685, pp. 729 sg. Si veda, J. Baltrušaitis, *Le miroir, révélations, science-fiction et fallacies*, Paris, 1978, pp. 30 sgg. (trad. it. *Lo specchio, rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, 1981, pp. 30 sg.).

2. E. de Ganay, *Traité de la Décoration des dehors des jardins et des parcs par Mgr le duc d'Harcourt*, Paris, 1919, p. 100. È questa la prima edizione a stampa del trattato, scritto intorno al 1774.

3. R.-L. Gérardin (marchese di Girardin), *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, 1775, p. 4. Il trattato è stato ripubblicato con lo stesso titolo dalle Editions du Champ Urbain con una nota di Michel H. Conan, Paris, 1979.

4. J. Boyceau de la Barauderie, *Traité du jardinage selon la raison de la nature et de l'art*, Paris, 1638.

5. A.-J. Dezallier d'Argenville, *La Théorie et la Pratique du jardinage*, Paris, 1709, 1713, 1722 e 1747.

6. Vedi L. Carpechot, *Les Jardins de l'Intelligence*, Paris, 1912. W.H. Adams, *The French Gardens (1500-1800)*, New York, 1979, pp. 75-161.
7. Ch. Wren, *Parentalia or Memoirs of the Family of the Wrens*, London, 1750, p. 351.
8. J. Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry*, London, 1704, citazione di A. O. Lovejoy, *A Chinese Origin of Romanticism*, in « The Journal of English and German Philology », XXXII, 1933, p. 1.
9. S. Switzer, *Iconographia Rustica*, London, 1715.
10. B. Langley, *New Principles of the Gardening... after a more grand and rural Manner that has been done before*, London, 1728, p. xi.
11. H. Home, *Elements of Criticism*, II, Edinburgh, 1762 e 1765, p. 439.
12. P. Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire*, Paris, 1943, pp. 320 sg.
13. A. Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in the 17th Century France*, in « Journal of the Warburg Institute », I, London, 1937-1938.
14. H. Walpole, *William Kent*, in *Anecdotes of Painting in England*, IV, Strawberry Hill, 1771, p. 111.
15. Vedere M. Jourdain, *The Work of William Kent*, London, 1948.
16. P. Willis, *Charles Bridgeman and the English Garden*, London, 1978. Sui giardini inglesi in generale vedere E. Hyams, *The English Garden*, London, 1964; C.E.C. Hussey, *English Gardens and Landscape, 1700-1750*, London, 1967; M. Hadfield, *The British Landscape Gardens*, London, 1977; D. Jarrett, *The English Landscape Gardens*, London, 1978, e due raccolte di testi con introduzione, J.D. Hunt e P. Willis, *The Genesis of the Place, The English Landscape Garden*, London, 1975..., e M.-M. Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, 1980.
17. H.F. Clark, *Eighteenth Century Elyseums, in England and the Mediterranean tradition*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », London, 1945, pp. 154-178.
18. J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle-Héloïse*, Amsterdam, 1761, p. 340.
19. J. Serle, *A Plan of Pope's Garden*, London, 1745.
20. A. Pope, *Works*, vol. V, London, 1739, p. 69; trad. francese, *Œuvres complètes*, vol. VII, Paris, 1779, p. 531; M.-M. Martinet, *op.cit.*, p. 9. Vedi anche H.R. Brownell, *Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, Oxford, 1978.
21. L. Langue, *La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV*, in « Art de France », I, 1961, pp. 133-140.
22. S. Bridgeman, *A General Plan of the Woods, Parks and Gardens of Stowe*, London, 1739, e J. Seeley, *Stowe, a Description of the House and Gardens*, London, 1797. L'incisione con la casa cinese è riprodotta in O. Sirén, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, 1950, fig. p. 30. Vedi anche G. Clark, *The Gardens of Stowe*, in « Apollo », XCVII, 1973, pp. 558-571.
23. W. Gilpin, *A Dialogue upon the Gardens at Stowe*, London, 1745-1749; M.-M. Martinet, *op.cit.*, pp. 123 e 129.
24. Cfr. P. Willis, *Rousseau, Stowe and « le jardin anglais »*, in « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », XC, 1972, p. 179. Sui padiglioni in genere, cfr. E. de Ganay, *Fabriques aux jardins du XVIII^e siècle*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », LXIV, 1933, pp. 49-74, e *Fabriques aux jardins du XVIII^e siècle*, in « Gazette des Beaux-Arts », XLV, 1955, pp. 287-98.
25. W. Chambers, *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey*, London, 1763. R. King, *The World of Kew*, London, 1976. Vedi anche W. Blunt, *A Prospect of Kew Gardens*, London, 1978.

26. W. e J. Halfpenny, *Rural decorative Architecture in the Augustine, Gothic and Chinese Taste*, cit.

27. Per la documentazione in generale, vedi i quaderni di Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, Paris, 1776-1789; J.G. Grohmann, *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern*, Leipzig, 1796-1811; J.C. Krafft, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*, Paris, 1809-1810; altri lavori, M. Charageat, *L'Art des Jardins*, Paris, 1930; E. de Ganay, *Les Jardins de France et leur décor*, Paris, 1949; A. Perreaux e M. Plaisant, *Jardins et paysages. Le style anglais*, Lille, 1977; D.W. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton, 1978.

28. A. de Laborde, *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, Paris, 1808, p. 135.

29. Mérimot, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, 1788, vedi l'ed. di Girardin del 1979, pp. 123 sg.

30. J.A.J. Cerutti, *Les Jardins de Betz, poème*, Paris, 1742; *Les Jardins de Betz, description inédite*, pubblicata da G. Macon, Senlis, 1908.

31. L. Eugène Lefèvre, *Le Jardin et la singulière habitation du Désert de Retz*, in « Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise », 1917; O. Sirén, *Le Désert de Retz*, in « Architectural Review », CVI, pp. 327-332; O. Choppin de Janvry, *Le Désert de Retz*, in « Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français », 1970, pp. 125-153. Per le rovine gotiche in generale, vedi E. de Ganay, *Le Goût du Moyen Age et des ruines dans les jardins du XVIII^e siècle*, in « Gazette des Beaux-Arts », VIII, 1932, pp. 183-197.

32. L. Carmontelle, *Jardin de Monceau près de Paris*, Paris, 1779, p. 4; D. Wiebenson, *Le Parc Monceau et ses fabriques*, in « Les Monuments historiques de la France », n. 5, 1976, pp. 16-19; *Grandes et petites heures du Parc Monceau*, Catalogo della mostra al Museo Carnavalet, Paris, 1981.

33. J. Delille, *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Paris, 1782.

Togliete dai giardini quel gran guazzabuglio
di strani edifici che la moda ci propina,
gli obelischi e la rotonda, i chioschi e la pagoda,
i muri romani, greci, arabi e cinesi,
un caos d'architetture senza nesso né criterio
disseminati con sterile dovizia
per racchiudere in giardino le quattro parti del mondo...

34. *Jardins en France, 1760-1820, Pays d'illusion, terre d'expérience*, Catalogo della mostra, 1977, n. 14 bis.

35. Termine usato da Voltaire nella sua lettera a Chambers (1772), *ibid.*, p. 49.

36. D. Wiebenson, *op.cit.*, cap. I, *The French Picturesque Garden before 1760*, pp. 3 sg. Per il chiosco di Lunéville vedi F. Baldensperger, *Le Kiosque de Stanislas, décor et suggestions d'Orient*; per la Rocca, Ostrowski, *Théâtre des automates*, in « Le Pays lorrain », III, 1972, pp. 175-185.

37. M. Jourdain, *op.cit.*, p. 75.

38. R. Wittkover, *Lord Burlington and William Kent*, in « Archaeological Journal », CII, 1947.

39. E.W. Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England, A Study of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste, 1700-1800*, New York, 1925; I.W.U. Chase, *Horace Walpole Gardenist*, Princeton, 1943, cap. I, *The Beauty of Irregularity and Italian Landscape Painting*.

40. *The Rise of Progress of the Present Taste of Planting*, London, 1767, citazione tratta da Chase, *op.cit.*, p. 144.

A Blenheim, Croome e Caversham noi scopriamo
di Salvatore il selvatico vigore, di Claude la grazia e la gaiezza...

41. Arthur Young citato in « Monthly Review », XXXVIII, marzo 1768, p. 222, e Thomas West, *A Guide to the Lakes*, London, 1778, vedi M.-M. Martinet, *op.cit.*, pp. 23 e 229. Segnalato da J.-F. Chevrier.
42. A. de Laborde, *op.cit.*, p. 135.
43. J. de Cayeux, *Hubert Robert dessinateur de jardins et sa collaboration au parc de Méréville*, in « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1968, pp. 123-133; O. Choppin de Janvry, *Méréville*, in « L'Œil », dicembre 1969, pp. 39 sg.; S. de Lassus, *Quelques détails inédits sur Méréville*, in « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1978, pp. 273-287.
44. *Jardins en France, 1760-1820*, catalogo della mostra, 1977, n. 54.
45. W. Temple, *Upon the Gardens of Epicurus*, in *Miscellanea*, II, London, 1690, e *The Works*, III, London, 1757, pp. 229-230; *Les Œuvres mêlées de M. le chevalier Temple*, II, Utrecht, 1693, pp. 83-95.
46. Sulle fonti delle notizie sulla Cina di W. Temple, vedi S. Lang e N. Pevsner, *Sir William Temple and Sharrawaggi*, in « The Architectural Review », dicembre 1949.
47. In « The Spectator », VI, n. 414, 1712. Vedi A.O. Lovejoy, *op.cit.*, e H.F. Clark, *op.cit.*, p. 155.
48. H. Walpole, *On modern Gardening*, in *Anecdotes*, IV, e *Essai sur l'art des jardins modernes*, Strawberry Hill, 1775, p. 46.
49. G. Mason, *An Essay on Design in Gardening*, London, 1768, p. 26.
50. I. Ware, *A complete Body of Architecture*, London, 1768, pp. 645-646.
51. P. du Halde, *Description géographique, historique.... de la Chine*, II, Paris, 1735, p. 85.
52. *La Galerie du Monde*, II, Leyden, 1735, tav. 40.
53. *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, XXIII, Paris, 1781, lettera di padre Benoît a M. Papillon d'Auteroche, 16 novembre 1767, p. 537.
54. *Ibid.*, XXVII. Lettera di padre Attiret a M. d'Assault, 1° novembre 1743, pp. 8 sgg. Per i giardini di Pechino e i giardini cinesi in generale, vedi E.-H. Wilson, *China, Mother of Gardens*, New York, 1971; C.B. Malone, *History of the Peking Summer Palaces under the Ch'ing Dynasty*, Urbana, Ill., 1934, e O. Sirén, *Gardens of China*, New York, 1949. Nei suoi quaderni XIV-XVII Le Rouge riprodusse alcune vedute di Yüan-ming Yüan, tratte da una serie di pitture e incisioni cinesi eseguite intorno al 1744 e attualmente conservate al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi. Le concordanze fra gli originali e le riproduzioni di Le Rouge sono state rilevate da Mme R. Guignard nel 1946. Vedi anche M. Keswick, *The Chinese Garden*, London, 1978.
55. Per il repertorio degli edifici cinesi in Europa, vedi E. von Erdberg, *Chinese Influence on European Garden Structures*, Cambridge, Mass., 1936.
56. Alcuni di questi palazzi europei sono riprodotti in O. Sirén, *Gardens of China*, cit., tavv. 189-192. Vedere la raccolta Oe 18 del Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale.
57. P. P.-M. Cibot, *Mémoires concernant l'histoire des sciences, les moeurs, les usages des Chinois par les Missionnaires de Pékin*, VIII, Paris, 1782, p. 318.
58. Joseph Spence sotto il pseudonimo di Sir Harry Beaumont, *A Particular Account of the Emperor's of China Gardens, near Pekin*, in *Fugitive Pieces* di R. Dodsley, I, London, 1761, pp. 61 sg.
59. P. M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1755, pp. 241 sg.

60. Pubblicato in *Quelques écrits de notre temps*, 1752, III, p. 41. La nostra citazione è tratta da D. Wiebenson, *op.cit.*, p. 20.

Chi segue la Natura a passo a passo
altro non sarà mai se non copista,
un povero imitatore;
solamente il Cinese è creatore:
dispone in nuovo ordine le cose,
e mille prodigi sa inventare,
le sue metamorfosi felici
un mondo nuovo schiudono alla luce.

61. Sui padiglioni da giardino cinesi in Occidente, vedi H. Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1910, ed E. von Erdberg, *op.cit.*, O. Sirén, *China and Gardens of Europe in the Eighteenth Century*, New York, 1930; H. Honour, *Chinoiserie, The Vision of Cathay*, London, 1961; R. Wittkower, *England, Palladianism, The Landscape Garden, China and the Enlightenment*, in « L'Arte », XL, 1969, pp. 13-25.

62. M. Mosser, *Monsieur de Marigny et les jardins: projets de fabriques pour Menars*, in « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1972, pp. 285 sgg., figg. 12-17.

63. R. Édouard-André, *Documents inédits sur l'histoire du château et des jardins de Chanteloup*, in « Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français », 1933, pp. 21-39.

64. J. Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, London, 1970.

65. W. Chambers, *Designs of Chinese Building, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (con un testo francese), London, 1757, cap. « Art of Laying out Gardens », pp. 15 sgg., riprodotto in Th. Percy, *Miscellaneous Pieces relating to the Chinese*, II, London, 1762.

66. W. Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening*, London, 1772 e *Dissertation sur le Jardinage de l'Orient*, London, 1772.

67. P. P.-M. Cibot, *op.cit.*, VIII, p. 321.

68. Citazione tratta da O. Sirén, *Gardens of China*, cit., p. 14.

69. Per O. Sirén (*China and Gardens of Europe*), gli elementi fantasiosi s'incontrano soltanto nella seconda versione del 1772 del testo di Chambers, scritta per polemizzare con Brown.

70. I.W.U. Chase, *William Mason and Sir William Chambers' Dissertation on Oriental Gardening*, in « Journal of Germanic Philology », XXV, 1936, p. 190.

71. *An Heroic Epistle of Sir William Chambers*, London, 1773. Vedi I.W.U. Chase, *op.cit.*, pp. 517 sg.

72. Ch. C. L. Hirschfeld, *Théorie de l'Art des Jardins*, I, Leipzig, 1779, p. 111 sgg. Vedi W. Schepers, *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst*, Grüne Reihe, vol. II, Worms, 1980.

73. P. le Comte, *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, I, Paris, 1697.

74. Cardinal de Bernis, *Les Quatre Saisons ou la Géographie française*, Paris, 1763; A. Le Bret, *Les Quatre Saisons*, Paris, 1763; Saint-Lambert, *Les Saisons*, Paris, 1764.

75. Th. Whateley, *Observations on Modern Gardening*, London, 1770.

76. Duca d'Harcourt, *op.cit.*, capp. IX-XIII.

77. G. Macon, *op.cit.*, p. 17. La descrizione anonima di Betz è stata redatta intorno al 1789-1790.

78. L. Carmontelle, *op.cit.*

79. H. Home, *op.cit.*, p. 286.

80. Citazioni tratte dalla traduzione di Latapie. Thomas Whateley, *Observations on Modern Gardening*, cit., o *L'Art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais*, trad. Latapie, Paris, 1771, pp. 130 sgg.; vedi anche M.-M. Martinet, *op.cit.*, pp. 188 sgg.

81. Cl. H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774, pp. 80 sgg.
82. Marchese di Girardin, *op.cit.*, p. 137.
83. Ch. C. L. Hirschfeld, *op.cit.*, I, pp. 221 sg.
84. Su quest'argomento vedi E. de Ganay, *Les Rochers et les Eaux dans les jardins à l'anglaise*, in « Revue de l'Art ancien et moderne », LXVI, 1934, pp. 63-80, e M. Keswick, *op.cit.*, 7, « Rocks and Water », pp. 155-173.
85. P. Boitard, *Traité de la composition et de l'ornement des jardins*, Paris, 1825, pp. 14 sgg.
86. J.-M. Morel, *Théories des Jardins ou l'Art des Jardins de la Nature*, Paris, 1776, p. 388.
87. Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles 1937, cap. « La Terre vue comme Paradis ».
88. J. Combe, *Au Paradis terrestre*, in « L'Œil », gennaio 1956.
89. Ch. Sterling, *Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois*, in « L'Amour de l'Art », gennaio e marzo 1931. Per gli apporti dell'Estremo Oriente nel paesaggio medioevale, vedere J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, cit., pp. 211-220 (trad. it. cit., pp. 210-219).
90. W. Shenstone, *Unconnected Thoughts on Gardening*, in *The Work in Verse and Prose*, II, London, 1754. Vedi anche L. Carpechot, *op.cit.*, pp. 18-23. Vedi O. Sirén, *China and Gardens of Europe*, cit., pp. 38 sgg.
91. H. Sauvel, *Histoire et Recherches des antiquités de la Ville de Paris*, II, Paris, 1724, p. 283.
92. A. Lecoy de la Marche, *Le Roi René*, II, Paris, 1875, p. 29.
93. *Ibid.*, p. 151. Vedi anche E. de Ganay, *Les Jardins de France*, pp. 15-21.
94. Un primo abbozzo di questo saggio è stato pubblicato nel « Magazine of Art » dell'aprile 1982, sotto il titolo *Eighteenth Century Gardens and Fanciful Landscapes*, ed è stato riprodotto con qualche ritocco in *Traverses*, 1977, pp. 94-112. Su di esso è basata la nostra prefazione al catalogo della mostra *Jardins en France 1760-1820, Pays d'illusion, terre d'expérience*, aperta dal maggio al settembre 1977 presso l'Hôtel de Sully di Parigi. Un'edizione abbreviata bilingue (francese e inglese) di tale catalogo è stata pubblicata nel 1978. La mostra del 1977 presentava una notevole quantità di materiale comprendente parecchi nuovi acquisti, che arricchiscono e completano la documentazione in materia. Il saggio è infine uscito in « Lotus International », II, 1981, con testo bilingue (italiano e inglese), pp. 51-69.

FONTI DEL MATERIALE ILLUSTRATIVO. Albrecht-Bild, Innsbruck (n. 84), Akademie der bildenden Künste, Wien (n. 120), Anderson-Giraudon (n. 82), Arch. Dép. du Loir-et-Cher, Blois (tav. XIV), Arch. phot. © Spadem (nn. 39, 90), Bibliothèque Nationale, Paris (nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 47, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 109, 111, 112; tav. I), British Museum, London (n. 107), Ellebé (tav. XII), Flammarion (nn. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 41, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 69, 70, 72, 73, 74; tavv. III, IV, V, VII, VIII, IX), Giraudon (nn. 50, 110), Kunstgewerbemuseum, Berlin (n. 42), Musées Nationaux (n. 8), J. Musy © CNMH Spadem (nn. 98, 101, 103, 104, 106, 113, 114, 115, 116, 117; tavv. XIII, XV), National Gallery, London (n. 121; tavv. II, XI), Photo X (nn. 35, 36, 118, 119), Soc. amis bibl. art. arch., Paris (nn. 79, 89), Sovrintendenza alle Belle Arti, Napoli (n. 49), J. Strauch (tav. X), The Art Institute, Chicago (n. 91), Università di Uppsala (nn. 43, 44, 45).

Finito di stampare nel novembre 1983
da MOG - Morell Officina Grafica s.r.l. - Osnago
Printed in Italy